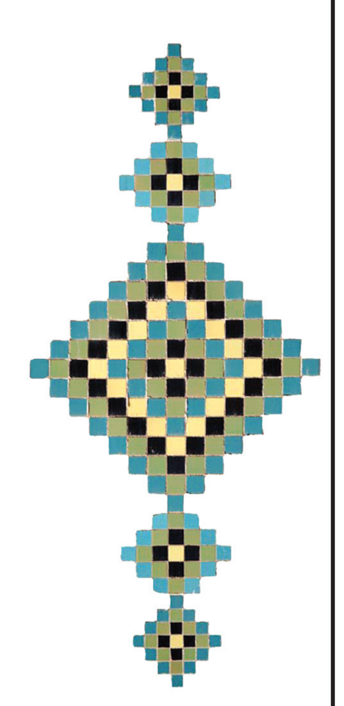
LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 122, Janvier 2016, 11e ANNEE
2000 TOMANS
5 €

Maisons traditionnelles d'Iran: aux sources d'une subtile harmonie entre nature et culture (I)

www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Milâd Shokrkhâh
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
Maison Abbâsi à Kâshân



Sommaire



LA REVUE DE TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 122 - Dey 1394
Janvier 2016
Onzième année
Prix 2000 Tomans
5 €





CAHIER DU MOIS

CULTURE

www.teheran.ir

PATRIMOINE

LECTURE

Les maisons traditionnelles iraniennes: initiation aux rapports entre l'homme et la nature

Sepehr Yahyavi

Eléments préalables

Si l'on admet que l'architecture constitue en son essence le lieu ultime où l'homme et la nature se rencontrent (et forcément se séparent), un lien entre l'espèce humaine et son entourage (socioéconomique, naturel, culturel…), et si l'on accepte encore que le rapport instauré avec la nature dans l'architecture iranienne est un lien basé sur le respect de la nature et la dignité humaine, cette architecture peut être considérée comme un point fort des Iraniens tout au long de leur histoire.

Nous ne parlons bien entendu pas de la situation actuelle que vit l'homme urbain, dont les habitants des grandes villes iraniennes, et qui est basée notamment sur une séparation fondamentale entre forces du travail et biens produits, sur un large fossé entre ville et campagne (et donc entre urbains et ruraux), ou encore sur une discrimination de plus en plus forte entre logements de luxe et logements sociaux/petits appartements.

Nous parlons d'une époque où l'homme était



▲ Sâbât *de Bâghelion, Dezfoul*

davantage en harmonie avec lui-même et autrui, avec la nature, bref, où la *culture* était étroitement liée à la nature et vice-versa, peut-être où il existait une sorte de *biopolitique*, telle que l'évoque Michel Foucault et que reprend Giorgio Agamben. Ce n'est pas d'une communauté primitive que je parle, ni non plus des idéaux rousseauistes de retour à la nature, mais d'une ère pas si lointaine où le corps et le cœur étaient davantage en accord, où les carcans des règles sociales n'entravaient pas l'homme autant qu'ils le font de nos jours. Nous parlons ici d'un Iran dont l'architecture belle et riche n'avait rien à envier à ses lettres.

L'architecture traditionnelle iranienne se définit aux côtés du jardin persan (et peut-être a priori vis-à-vis de lui). C'est que presque toute vieille maison iranienne était entourée ou côtoyée par un jardin à l'iranienne, tant apprécié par les orientalistes et les voyageurs, les étrangers et les touristes qui venaient et viennent en ce pays ancien. Notre objectif est de découvrir ou plutôt de réviser les liens qu'entretiennent la maison iranienne et le palais iranien, le jardin persan et le tapis persan. Mais avant, nous allons énumérer les caractéristiques principales de l'architecture iranienne.



▲ Sâbât, *la couverture des ruelles et allées, Abyâneh*

Traits caractéristiques de l'architecture persane

On considère le plus souvent que les caractéristiques suivantes font partie des spécificités de l'architecture iranienne: une conformité aux besoins des habitants (*mardomvâri*); le rejet du luxe vaniteux; la présence d'une statique et des dimensions proportionnées (*niyâresh*); l'utilisation de matériaux locaux (*khodbasandegui*); et la séparation des espaces privé et public (*darounguerâ'i*) dans les bâtiments résidentiels.

La première règle ou caractéristique, c'est-à-dire la conformité aux besoins des habitants (*mardomvâri*), concerne le respect des proportions du bâtiment et de ses éléments, selon les besoins de ses résidents. A titre d'exemple, une chambre à coucher n'avait d'espace que pour une ou deux personnes. Par contre, le salon et/ou la salle à manger avaient une capacité suffisante pour accueillir plusieurs personnes, membres de la famille auxquels pouvaient venir s'ajouter



▲ *Porte en bois comportant deux objets métalliques nommés* koloun

des invités pour y partager un repas.

La deuxième spécificité de l'architecture iranienne porte sur l'absence de vanité et d'étalage de richesses. A cet effet, les constructeurs et maîtres maçons des maisons traditionnelles iraniennes essayaient de n'introduire aucun élément superflu à des fins de luxe et sans utilité ressentie ou déclarée. La troisième caractéristique, appelée en persan *niyâresh*, est en partie liée à ce qu'on appelle aujourd'hui la statique et la mesure des tailles dans l'architecture. Il s'agit d'un savoir-faire pour créer du beau, en accord étroit avec la caractéristique précédente. A noter que le mot «beau» en persan (*zibâ*), contrairement aux mots qui existent pour «joli» (*qashang*, *khoshguel*), provient du vieux verbe *zibidan* qui signifie «être digne et proportionné» et dont l'emploi (du verbe) est rare dans le persan moderne. En ce sens, *zibâ* signifiait autrefois et originairement «digne et équilibré», «harmonieux et mesuré», plus que joli.

▲ Koloun, *à gauche pour femmes et à droite pour hommes*

Quant à la quatrième spécificité de cette architecture, appelée

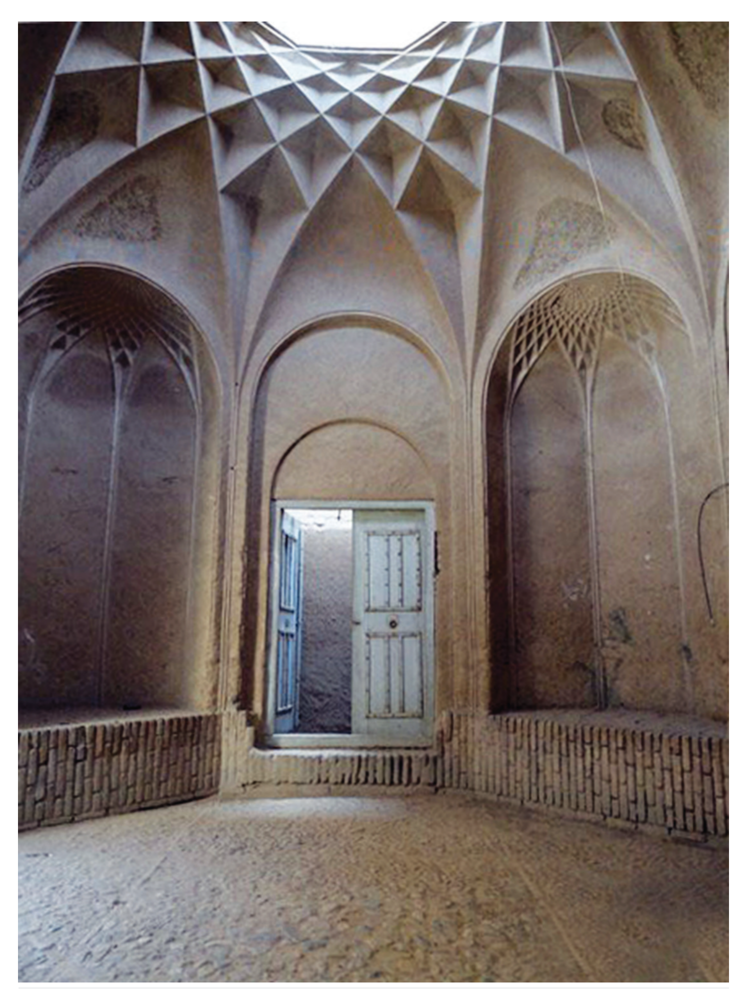
khodbasandegui (littéralement "autosuffisance" ou "autonomie"), il s'agissait d'utiliser des matériaux locaux tirés ou exploités de l'environnement naturel des habitants de chaque région (montagneuse ou désertique, forestière ou aride…). Les architectes et/ou constructeurs iraniens étaient de cet avis que le bâtiment devait (et absolument et dans la mesure du possible *doit*) être érigé à partir des matériaux de construction issus ou exploités dans la région, se baser sur les éléments fournis par la Nature du lieu et non sur des matériaux apportés et importés d'autres régions. Ainsi, tout matériau extrait et emmené au chantier provenait de lieux proches du chantier.

Le cinquième et peut-être le dernier trait saillant de l'architecture iranienne est le *darounguerâ'i* (littéralement "introspection" ou "introversion"). Il s'agit ici de respecter la vie privée des gens, surtout au sein de leur famille et, à ce titre, de faire une distinction nette et objective entre les deux espaces privé (*andarouni*, l'intérieur intime) et public (*birouni*, l'intérieur ouvert au public). Ainsi, l'entrée principale d'une *villa particulière* iranienne s'ouvrait souvent sur la partie non intime de l'intérieur (éventuellement via une cour extérieure), et celle-ci communiquait d'habitude avec l'intimité intérieure du bâtiment, réservée aux membres féminins de la famille qui n'étaient en contact qu'avec les membres masculins de leur famille proche, les voisines et amies du quartier, et parfois avec les eunuques du sérail (dans le cas des grands seigneurs).

Les caractéristiques que nous avons passées en revue plus haut peuvent être observées dans la plupart des grandes maisons traditionnelles iraniennes aussi bien que dans d'autres lieux (palais, jardins, etc.). Tout bâtiment construit en Perse/Iran était autrefois souvent constitué par l'ensemble de ces éléments qui visaient à créer une harmonie entre l'homme et son environnement naturel, mais aussi culturel.

Aperçu sur les caractéristiques des maisons traditionnelles de la région centrale de l'Iran

L'Iran est un pays largement désertique, contenant de vastes territoires arides ou semi-arides - ce qui n'était pas autant le cas il y a quelques millénaires, au moment de l'immigration des Aryens à l'intérieur du plateau iranien (à en croire la théorie de l'invasion aryenne).



▲Hashti, *petite salle octogonale, servant de lobby ou de salle d'attente*



▲ *Maison des Boroudjerdi à Kâshân*

L'existence florissante de foyers de civilisations anciennes sur le sol de la Perse semble confirmer cette hypothèse, ainsi que la civilisation de Jiroft et celle de la Shahr-e Soukhteh (Cité brûlée), qui étaient probablement en rapport l'une avec l'autre, sinon reliées, voire alliées et faisant partie d'un même ensemble géographique et culturel. Par contraste, cette zone de l'Iran actuelle est une région souffrant d'une sécheresse catastrophique, rendant la vie extrêmement dure à ses habitants dont certains n'ont eu d'autre solution que de prendre la voie de l'exode - phénomène communément appelé migration climatique et environnementale.

Quoi qu'il en soit, les habitants de chaque région, selon la règle d'adaptabilité humaine inéluctable à la survie de l'espèce, étaient contraints de trouver une harmonie avec leur milieu géographique, notamment avec les conditions climatiques. Ainsi, les peuples du plateau iranien, encerclés par des montagnes et vivant dans des régions difficiles d'accès, ont appris au fil du temps à adapter leur habitat à leur milieu. Ainsi, en vue de construire des rues dans les villages et les villes ainsi que d'ériger des maisons dans ces lieux, la population locale utilisait le plus souvent les matériaux locaux tout en créant des formes et des styles architecturaux variés et dotés de caractéristiques propres. Parmi les matériaux de construction utilisés ou inventés, nous pouvons citer la bauge (mélange d'argile et de paille) dont l'usage n'est pas limité à l'Iran, puisqu'elle existe depuis très longtemps dans d'autres régions du monde, en Europe et en Amérique par exemple. Comme le bois est rare dans ces régions sèches et arides, ce matériau n'est presque jamais utilisé dans le bâtiment, sauf parfois pour encadrer les vitres et les portes. Concernant les traits spécifiques de ce style architectural, nous pouvons évoquer encore la règle de l'introversion (certainement liée à l'introspection, pratique ancestrale chez les Iraniens et les Orientaux).

Pour évoquer la question de l'urbanisme, nous allons aborder la manière dont se sont progressivement formées les ruelles et les allées des villes



▲ *Travaux de stuc avec petits miroirs, maison des Tabâtabâ'i à Kâshân*

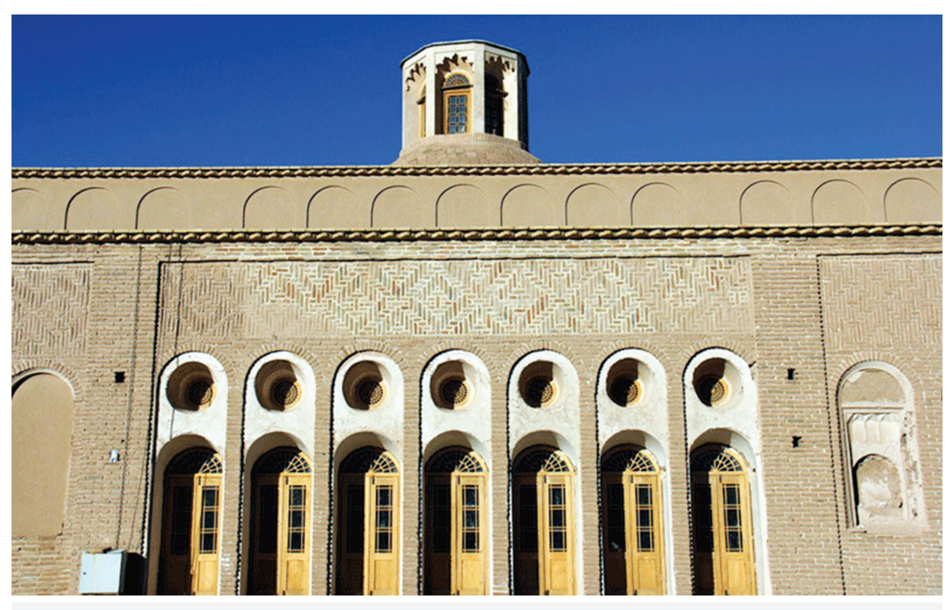
iraniennes, qui sont souvent couvertes. Les refuges que constituent ces passages trouvent autant leur raison d'être dans la situation géographique et les conditions climatiques, que dans des facteurs davantage d'ordre social et géopolitique. Ainsi, les rues et les allées des régions centrales d'Iran sont partiellement ou même totalement couvertes pour protéger les habitants de la force du soleil, ainsi que des menaces climatiques telles que les tempêtes de sable dont fut et reste souvent atteint le pays. D'autre part, les menaces d'invasions extérieures nécessitaient une protection stricte de la population, par exemple en couvrant les passages et voies urbaines. Il est ainsi connu que lors de l'invasion mongole en Iran (1219-1256), ces toits ont en partie protégé les citadins contre les violences des soldats qui ne se donnaient pas la peine de descendre de leur monture pour pénétrer dans les quartiers peu stratégiques. Fable ou histoire, ce récit aide les Iraniens à justifier l'étroitesse et la couverture de ces ruelles et allées, appelées en persan *sâbât*.

Chaque quartier possédait en général un bain public, un réservoir d'eau, une petite mosquée (ou, dans le cas du centre-ville, une grande mosquée), et un petit bazar. Quand on arrivait à la porte d'une maison, comme c'est le cas aujourd'hui même dans le cœur historique des villes comme Yazd et Kermân, la porte, souvent en bois, comportait deux objets métalliques nommés *koloun*, l'un pour hommes et l'autre pour femmes. Différents par leur forme aussi bien que par le son qu'ils produisaient, ces sonneries traditionnelles permettaient aux habitants du foyer de reconnaître la personne frappant à la porte pour qu'une personne du même sexe la lui ouvre. Ensuite, nous arrivons au *hashti*, équivalent de vestibule, petite salle octogonale ou tétragone servant de lobby ou de salle d'attente, avant d'entrer dans le corridor. Comme nous l'avons déjà indiqué, la plupart des maisons possédaient deux cours, intérieure et extérieure. Le corridor desservait l'entrée des deux cours, l'invité se faisant guider par le serviteur du foyer pour choisir le bon trajet. L'intérieur non intime (*birouni*) de chaque grande maison avait un salon et/ou une salle de séjour et de déjeuner, l'intérieur intime (*andarouni*), une/des chambre(s), une cuisine, et souvent un séjour propre aux membres de la famille. Celui-ci avait le plus souvent une terrasse, servant de séjour pour la saison chaude lors du coucher du soleil. Les salles et les chambres étaient normalement réparties autour de la cour, et on y accédait par un escalier. Un autre menait à la cave, où des réserves d'aliments étaient stockées, et le cas échéant, une réserve d'eau était installée. Le *birouni*, destiné à recevoir les gens de toutes sortes, était souvent d'apparence simple afin de ne pas attiser convoitise et jalousie, tandis que l'*andarouni*, auquel seuls avaient accès les proches de la famille, était souvent richement décoré et meublé.



▲ *Décoration intérieure de Nârendjestân-e Ghavâm à Shirâz*

Sans vouloir rappeler ici les éléments



▲ *Séjour à sept portes (*otâq-e haftdari*), maison de Hâdj Aghâ Ali, Rafsandjân, Kermân*

du jardin persan, nous nous contentons de noter que la maison et le jardin étaient intimement liés dans la mentalité des Iraniens, de sorte que même le sol des pièces de la maison était couvert de tapis portant souvent des motifs de jardin, jardin dont une version réelle se trouvait à l'extérieur. En outre, le jardin contenait un ou des bassin(s), situé(s) le plus souvent au milieu du jardin, avec des variantes plus ou moins semblables.



▲ *Séjour à trois portes (*otâq-e sehdari*), maison des Tabâtabâ'i*

D'autre part, les arts décoratifs agrémentaient les murs et plafonds des bâtiments, surtout le stucage qui était un élément quasi-indispensable aux travaux fins du bâtiment. Les travaux en stuc, mais aussi faits à partir de bois et de miroirs constituaient les grandes spécialités des maîtres iraniens de maçonnerie. La façade et la décoration intérieure occupaient une place centrale dans l'art et l'architecture iraniens. Pour revenir à l'architecture résidentielle traditionnelle de l'Iran, la salle de séjour était en général située plein sud. Cette salle comportait souvent des vitraux aux couleurs vives et variées et constituaient un élément essentiel du bâtiment, tant du fait de leur beauté vue de l'extérieur (depuis la cour) que par leur élégance et le jeu de la lumière et des couleurs produit par les rayons de soleil vus de l'intérieur. Imaginez un instant ce jeu de couleurs sur les tapis déroulés à l'intérieur, et supposez quel rôle jouait cet ensemble harmonieux dans l'imaginaire poétique des Persans d'hier, beaucoup plus fécond et vivant que celui des Iraniens

contemporains.

Le nombre de ces fenêtres et de ces baies vitrées était toujours un chiffre impair. En fonction de la grandeur de la salle, elles étaient au nombre de trois, cinq ou sept. Les salles de séjour se distinguaient et étaient appelées en fonction même de ce nombre, un séjour à trois portes (baies vitrées), à cinq ou à sept portes (*otâq-e sehdari-pandjdari-haftdari*). Quand il s'agissait d'un *shâhneshin* (séjour magistral), deux petites salles mitoyennes étaient construites des deux côtés de la grande salle, où les musiciens jouaient pendant les cérémonies, les fêtes, les banquets et les soirées. Ces deux petites salles s'appelaient *otâq-e goushvareh* (boucles d'oreilles [de la grande salle]). Cependant, lorsque la capacité de la grande salle ne suffisait pas à accueillir l'ensemble des invités, on ouvrait les portes qui faisaient communiquer ces trois chambres, pour que les petites salles puissent également accueillir les convives.[1]

Ce plan des bâtiments situés aux alentours de la cour ne se limite pas, dans l'architecture persane traditionnelle, aux maisons résidentielles. Le plus souvent, on constate que le même plan est aussi utilisé dans les caravansérails et les écoles traditionnelles (à la fois séculaires et religieuses), où les chambres se trouvaient tout autour de la grande cour principale. Il en va presque de même pour les grandes mosquées, les grands jardins et palais… Cela dit, il ne faut pas tenter de simplifier ni de généraliser ces plans parfois très compliqués, à la manière du dessin des tapis persans, ainsi que des jardins célestes et paradisiaques. Remplir le cœur et l'esprit, tel fut le dessein et le but ultimes de la vieille architecture iranienne.

Pour conclure

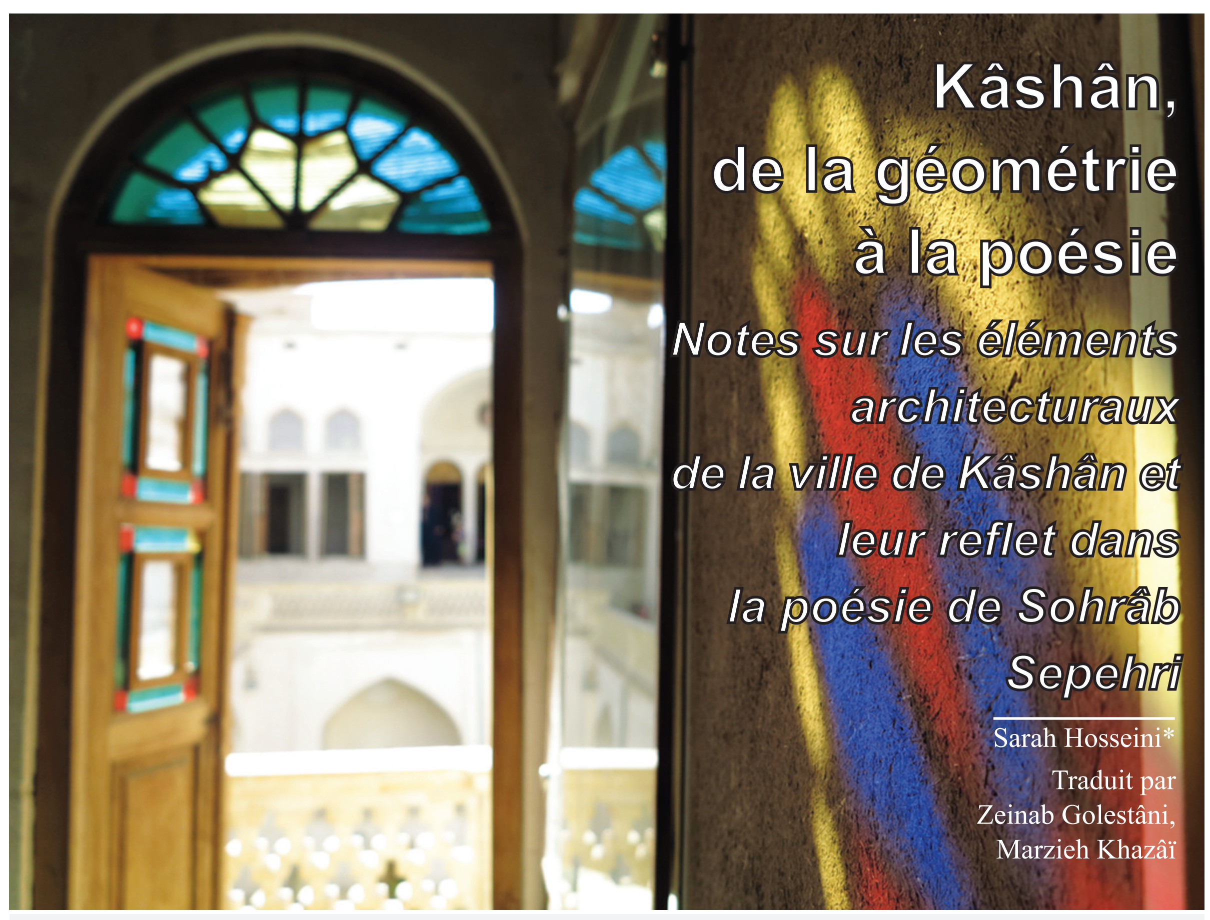
Dans cet article, nous avons tenté d'aborder certains aspects techniques et sociologiques de l'architecture traditionnelle iranienne, en évoquant des éléments du plan des maisons traditionnelles persanes. Sans prétendre à une quelconque exhaustivité, nous pouvons constater que les mêmes éléments sont présents dans différentes maisons des villes centrales d'Iran, à Kâshân (maison des Boroudjerdi, maison des Tabâtabâ'i…), à Shirâz (Nârendjestân-e Ghavâm), à Ispahan et à Kermân. Les mêmes traits se retrouvent à peu près dans la plupart des résidences traditionnelles iraniennes, avec des éléments complémentaires dans les villes plus désertiques et venteuses comme Yazd, où le *bâdgir* (tour de vent) fait partie intégrante de toute maison ou au moins de tout quartier et de tout *âb-anbâr* (réservoir d'eau), autre élément essentiel des villes sèches.

Dans son célèbre ouvrage de référence, Mohammad Karim Pirniâ distingue différents styles ou "manières de faire" dans l'architecture traditionnelle persane: la manière pârsi, la manière parthe, la manière du Khorâssân, la manière de Ray, la manière azérie et la manière d'Ispahan. Notons au passage et en guise de conclusion que la dernière manière, c'est-à-dire le style d'Ispahan, est la plus récente et peut-être la plus importante parmi celles de l'architecture iranienne récente. Contrairement à ce qu'évoque sa dénomination, ce style n'est pas originaire de la ville centrale d'Ispahan, mais il puise ses racines dans le style azéri (le foyer de ce dernier étant la ville du Nord-ouest iranien, Tabriz); cependant, il fut développé à Ispahan notamment sous les Safavides, période à l'issue de laquelle cette ville devint l'une des villes les plus belles et les plus réputées du monde, et que l'on appela *Nesf-e Jahân* (Moitié du monde). ■

1. Les musiciens tendaient à être absents de la vie sociale. Cantonnés aux petites salles avoisinantes secondaires, et restés anonymes, ceux-ci avaient une tendance à s'incliner vers eux-mêmes, vers l'intérieur. Ce n'est pas alors sans raison si la musique traditionnelle iranienne est une musique extrêmement introvertie, poussée vers le for intérieur. Les musiciens étaient toujours relégués à l'arrière-plan, aux coulisses.

Bibliographie:

-Nosratpour, Daryâ, «Evaluation of Traditional Iranian Houses and Match it with Modern Housing», *Journal of Basic and Applied Scientific Research*, TextRoad Publication, 2012.
-Pirniâ, Mohammad Karim, *Sabkshenâsi-e me'mâri-e Irâni* (Styles de l'architecture iranienne), ouvrage recueilli par Gholamhossein Me'mâriân, Téhéran, éd. Me'mâr, déc. 2004.
-Articles de Wikipédia en persan et en français, dont: «Architecture résidentielle persane traditionnelle», «Me'mâri-e Ghadimi-e Yazd» (Architecture traditionnelle de la ville de Yazd).



Kâshân, de la géométrie à la poésie

Notes sur les éléments architecturaux de la ville de Kâshân et leur reflet dans la poésie de Sohrâb Sepehri

Sarah Hosseini*

Traduit par
Zeinab Golestâni,
Marzieh Khazâï

▲ *Maison Tâdj, Kâshân*

Il apparaît complexe au premier abord d'aborder les liens privilégiés entre l'architecture et la littérature, celle-ci se proposant non pas comme un monde fermé sur lui-même, mais comme un *univers singulier* qui se définit en interaction avec d'autres champs artistiques et même scientifiques. Il est cependant particulièrement intéressant de mettre certains éléments de l'architecture iranienne traditionnelle avec la poésie de Sohrâb Sepehri en ce que celle-ci aborde la question de l'originalité, de la simplicité et de la pureté de l'architecture traditionnelle de sa terre natale, à savoir Kâshân. Kâshân est une ville du désert dont le nom trouve son origine selon certains à des maisons estivales faites de bois et de roseau, et selon d'autres, au premier lieu d'habitation d'une ville fondée au bord de la source Fin, sous l'ordre de rois mythiques: il serait ainsi *Key Âshiyân*, c'est-à-dire le foyer de la dynastie Key. Dans son ouvrage intitulé *Hanouz dar safaram* (Je voyage encore), Sepehri écrit: "*Il n'y avait dans ma ville, ni musée, ni galerie, ni professeur, ni critique, ni livre; mais il y avait une parenté entre l'homme et l'environnement; il y avait une homogénéité de la main et du mur d'argile; il y avait de l'espace; il y avait la fraîcheur de l'expérience. Il était possible de marcher pieds nus, de sentir l'âpreté de la terre, il était possible d'apprivoiser la brique du mur. L'architecture de ma ville accueillait l'homme. Le mur de la rue marchait avec l'homme, et la maison accompagnait le vieil homme: une sympathie organique. […] Je m'asseyais sur les toits d'argile, contemplant la fusion du coucher du soleil avec les toits en dôme de la ville; j'étais simplement fasciné.*"[1]

Le présent article a pour but de retrouver les traces de l'architecture traditionnelle de Kâshân dans la

roseraie de la poésie de Sohrâb Sepehri, en s'appuyant principalement sur les éléments ci-dessous:

Le sous-sol *(sardâb ou sardâb-e)*. Elément important de l'architecture des maisons traditionnelles désertiques situé le plus souvent, selon le goût du propriétaire, quelques mètres au-dessous de la surface de la cour de la maison. Regroupant des caves, des garages et parfois différents niveaux, le sous-sol désigne l'ensemble des pièces ou étages situés au-dessous du rez-de-chaussée. Il se caractérise par sa fraîcheur, rappelant parfois celle d'un caveau.[2] Il existe cependant des différences entre les sous-sols traditionnels et modernes. La fraîcheur et l'humidité de cet espace étaient plus importantes dans l'architecture traditionnelle, étant donné qu'ils étaient souvent creusés très en profondeur dans le sol. L'existence du sous-sol s'avérait absolument nécessaire pour le repos durant les heures les plus chaudes de l'été, et il permettait également de bénéficier de l'humidité de la terre dans cette région au sol sec, de conserver les aliments, et de diminuer la chaleur de la maison grâce à la transmission de sa fraîcheur vers les pièces principales.

L'existence du sous-sol s'avérait absolument nécessaire pour le repos durant les heures les plus chaudes de l'été, et il permettait également de bénéficier de l'humidité de la terre dans cette région au sol sec, de conserver les aliments, et de diminuer la chaleur de la maison grâce à la transmission de sa fraîcheur vers les pièces principales.

Dans son livre intitulé *Târikh-e Kâshân* (L'histoire de Kâshân), Abdolkarim Zarrâbi écrit: "*Pendant les trois mois d'été, ceux qui n'ont pas de métier fixe*



▲ *Sous-sol* (sardâb) - *Maison Tabâtabâ'i, Kâshân*

se rendent à la campagne pour profiter d'un air plus frais. Et ceux qui ne sont pas capables de s'y rendre construisent des sous-sols chez eux, car Kâshân, ville désertique, se trouve [...] loin de l'eau. Dans toutes les maisons, il y a un ou deux sous-sols et de grandes caves éclairées et sèches. Ces caves comprennent aussi des éléments comme le bassin, l'arrière-chambre, la citerne, le réservoir, etc. Accessible par quatorze ou quinze marches, chacune de ces pièces conduit au toit [...]. L'après-midi, on s'installe dans le sous-sol et on s'y repose jusqu'au soir. Les fruits et les légumes qui y sont conservés restent frais. La nuit, on monte sur le toit pour s'y reposer. À Kâshân, il fait frais et bon à partir de l'aube et jusqu'à trois heures après."[3]

Le bassin occupe un rôle important dans l'architecture des maisons désertiques, car il permet tout d'abord l'esthétisation de l'espace de la cour, grâce à la présence de l'eau et de la couleur, mais aussi des poissons rouges. Le bassin fonctionne également comme un site de stockage d'eau, denrée rare et précieuse dans les régions désertiques.

Le sous-sol s'avère également être l'un des éléments essentiels de l'enfance de Sepehri: "*Le coin que l'on avait choisi pour la lecture en été se trouvait à la cave, où la lumière de la maison et de la cour entrait par les fenêtres réticulaires en brique. Là, il y avait une table et quelques bancs. Et pour nous rafraîchir, nous pendions au plafond un balai traditionnel en bruyère, que nous mouillions au préalable. Le balai bougeait comme un pendule au-dessus de la table, rafraîchissant l'air.*"[4]

Sepehri écrit également le vers suivant dans *Sedâ-ye pâ-ye âb* (Bruit des pas de l'eau): "*Les escaliers menant à la cave*



▲ *Bassin* (howz) - *Maison Boroudjerdi*



▲ *Bassin (*howz*) - Maison Tabâtabâ'i, Kâshân*

des alcools."

Le bassin (*howz*). Le bassin occupe un rôle important dans l'architecture des maisons désertiques, car il permet tout d'abord l'esthétisation de l'espace de la cour, grâce à la présence de l'eau et de la couleur, mais aussi des poissons rouges. Le bassin fonctionne également comme un site de stockage d'eau, denrée rare et précieuse dans les régions désertiques. Autrefois, quand la ville était dépourvue d'eau courante, les bassins étaient remplis d'eau de puits ou de *qanâts* pour l'usage domestique. Une fois qu'elle avait perdu sa clarté, cette eau servait à arroser les arbres et les plates-bandes. Durant les nuits d'été, les membres de la famille disposaient aussi leurs lits au-dessus ou à côté du bassin. Le bassin rempli d'eau était utilisé pour rafraîchir des fruits, notamment la pastèque, très prisée à Kâshân. Enfin, le bassin servait à rafraîchir l'air, car en passant au-dessus de cet élément architectural, la brise perdait de sa chaleur et devenait plus fraîche.

Considéré ainsi comme l'un des composants inséparables de la plupart des maisons désertiques, le bassin, relié justement à ses souvenirs d'enfance, est très présent dans ce poème de Sepehri:

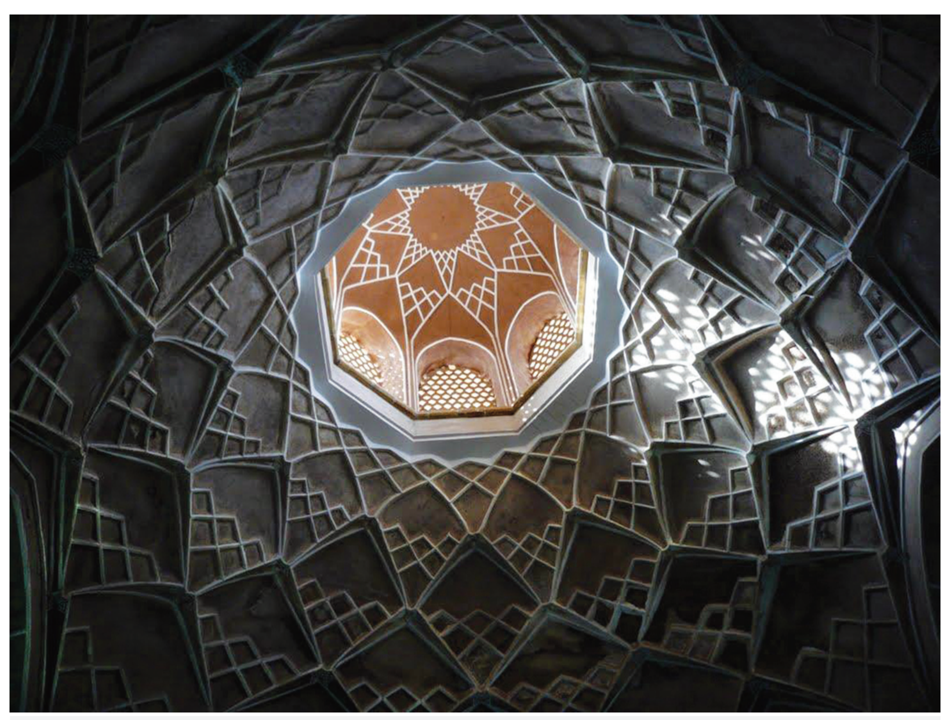
Le ciel, plus bleu,
L'eau, plus bleue,
Moi au balcon, et Ra'na au bord du bassin.
(*Simple couleur*, Volume vert)

C'est au bord de ce bassin que le poète retrouve les invisibles dont il est en quête:

J'étais allé au bord du bassin,
Pour voir peut-être dans l'eau,
L'image de ma solitude.
(*Message des poissons*, Volume vert)

D'ailleurs, la pureté et la lumière de la vie s'offrent au regard du poète, assis au bord du bassin:

Je me mets au bord du bassin;
La ronde des poissons, la clarté, moi,


▲ *Voûtes en berceau (*tâgh-hâye zarbi *et* tâghi-ye gonbadi shekl*) - Maison Tabâtabâ'i, Kâshân*

la fleur, l'eau,
La pureté de la grappe de la vie.
(*Clarté, moi, fleur, eau,* Volume vert)

Les voûtes en berceau (*tâgh-hâye zarbi* et *tâghi-ye gonbadi shekl*).


▲ *Dômes de plafond conçus pour la pénétration de la lumière. Maison Boroudjerdi*

L'architecture désertique est aussi marquée par la présence de voûtes, appelées *voûtes en berceau*. Faites d'un mélange d'argile et de paille, elles ont un rapport direct avec le climat, notamment la canicule d'été et la différence de température entre le jour et la nuit. En outre, en recouvrant ces voutes, la paille a un rôle d'isolant et protège les murs à la fois de la pluie et de la chaleur.

Dès son enfance, Sepehri est marqué par cet élément architectural, quand il joue pieds nus sur les toits des maisons de Kâshân qu'il aime tant: «*Il aimait Kâshân. Alors, quand il était fatigué de tout, il s'y rendait. La nature de Kâshân se fondait dans son existence. Il adorait les voûtes en berceau, les majestueuses maisons anciennes en briques*», écrit Parvâneh Sepehri, sœur de Sohrâb.[5] D'ailleurs, ce qui distingue la chambre bleue, celle qui "brisait la poussière de l'habitude», est justement la voûte: «*La chambre bleue était en carré, mais sa*

voûte en berceau la rendait circulaire.» (*La Chambre Bleue*). Dans un poème intitulé «*Shâsousâ*» (*Natanaël*), le poète fait allusion aux toits de la ville et à ces voûtes:

Je suis debout sur un toit d'adobe en voûte, tel un chagrin

Et je répands mon regard sur la vapeur du coucher du soleil.

(*Shâsusâ*, Flammes du soleil)

Les vitraux colorés (*shisheh rangui*). L'usage très répandu de vitraux colorés pour les fenêtres, généralement larges, des maisons dans les régions désertiques, notamment à Kâshân, générait des jeux de lumière sublimes et de magnifiques scènes lumineuses à l'intérieur de la maison. Dans un poème intitulé *Nedâ-ye âghâz* (Appel aux prémices), Sepehri écrit:

Moi qui, au travers de la fenêtre la plus ouverte du monde,

Ai parlé aux habitants de cette région,

Je n'ai point entendu un mot de la même étoffe que le temps.

(*Appel aux prémices*, Volume vert)

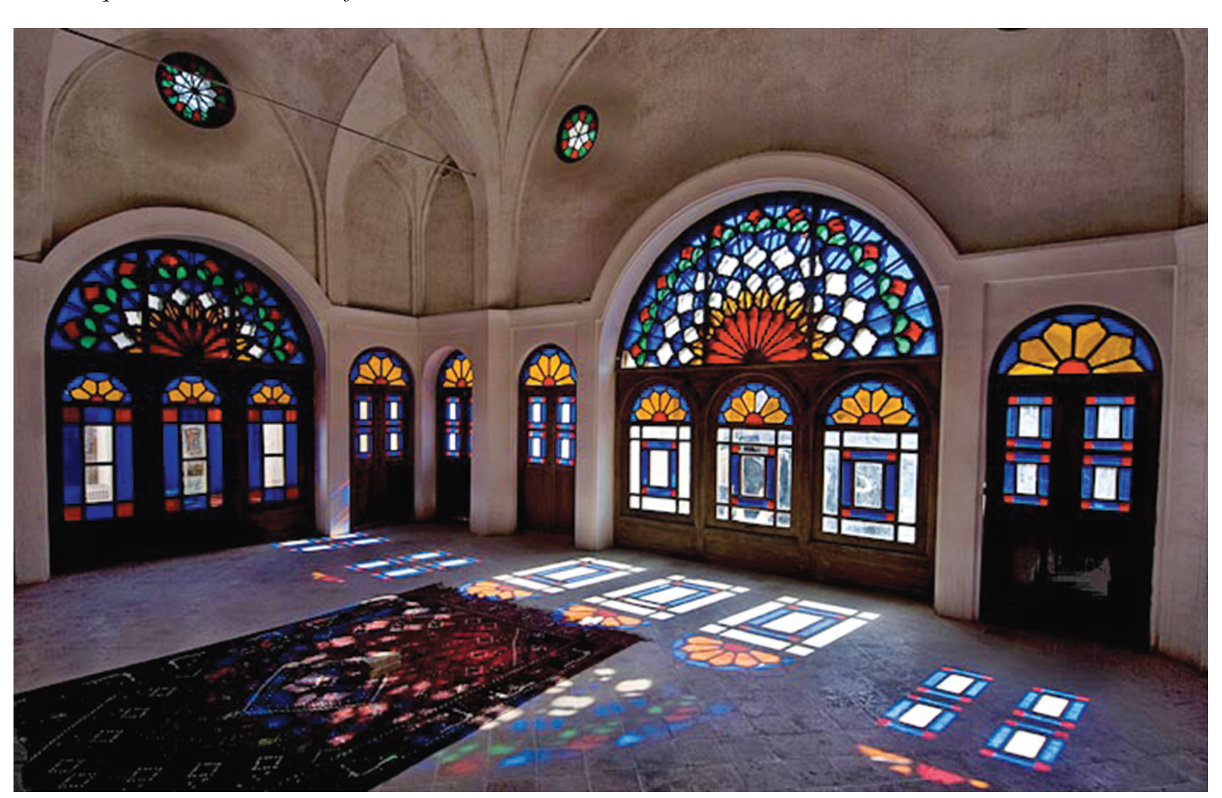
C'est aussi la fenêtre qui apparaît au poète comme le lieu de la conception de la poésie:

Je reviendrai pour planter sur chaque mur, un œillet

Pour réciter sous chaque fenêtre,

Un poème.

L'usage très répandu de vitraux colorés pour les fenêtres, généralement larges, des maisons dans les régions désertiques, notamment à Kâshân, générait des jeux de lumière sublimes et de magnifiques scènes lumineuses à l'intérieur de la maison.



▲ *Vitraux colorés* (shisheh rangui) - *Maison Tabâtabâ'i, Kâshân*


▲ *Bassin (*hozkhâneh*) - Maison Abbâsi à Kâshân*

(*Et une lettre en route*, Volume vert)

La niche (*tâghtcheh*). La niche est visible dans presque chaque chambre des maisons désertiques. La niche, qui s'apparente à une sorte d'étagère en plâtre creusée dans le mur, fournit un espace de rangement propice. Dans sa chambre bleue, Sepehri aussi était face à plusieurs niches: «*Juste au milieu de tous les murs de la chambre bleue, il y avait une niche.*»[6] Cet espace apparaît pourtant au poète comme un espace de monotonie dénuée de changement:

La vie n'est guère ce qui s'efface,
Sur la niche de l'habitude,
De ta mémoire, ni de la mienne.
(*Le bruissement des pas de l'eau*)

La maison du printemps ou du bassin (*hozkhâneh*). Elément indissociable de l'architecture dans le désert, la maison du printemps marque aussi la vie et la poésie de Sepehri. Liée généralement aux autres pièces, elle se trouve soit au même niveau que la cour, soit à un niveau plus bas que celui-ci. Elle joue un rôle primordial pour rafraîchir l'air et, en permettant l'écoulement de l'eau fraîche et claire du *qanât*, elle constitue un lieu adéquat pour se baigner ou se laver.


▲ *Traitement de l'eau, Maison Abbâsi à Kâshân*

Se souvenant de ces pièces d'eau, Sepehri, qui habite alors Paris, écrit: «*Ces jours-ci, je ne pense qu'à l'Iran. Préparez-vous donc à vous rendre à Tchenâr. Je regrette cette maison du printemps avec ces concombres turcs (paisley). Et cette eau de qanât est plus exquise que toute autre boisson. Bref, vous laisserez passer un trésor si vous les négligez.*»[7] C'est toujours l'arc de cette pièce qui fascine notamment le poète:

Je suis l'héritier des motifs du tapis de la terre

Et de toutes les courbures des maisons du printemps.

(*C'était la conception de l'oiseau*)

La maison du printemps se présente, sous la plume de Paridokht Sepehri, comme une haute pièce en voûte avec des colonnes en plâtre: «*Des deux côtés de la maison du printemps, se trouvaient symétriquement deux chambres où habitaient deux de mes oncles. Au-dessous de ces deux chambres, il y avait deux caves où nous nous réfugiions lors de la chaleur d'été. La chambre située au bout de la maison du printemps, dont les fenêtres donnaient sur le nord et le sud du jardin, constituait à la fois la chambre du grand-père et le salon… Sohrâb était le seul enfant qui pouvait, en un clin d'œil, escalader aisément tous les trous en plâtre de la maison du printemps, ainsi que tous les arbres corsés.*»[8]

La véranda (*mahtâbi*). Cette partie de la maison est nommée *mahtâbi* car elle absorbe la lumière du clair de lune (le mot *mahtâb* signifie "clair de lune" en persan). Cette pièce est fermée sur trois côtés par des murs ornementés et dépourvus de toit. La véranda est plus haute que la cour. Les membres de la famille s'y reposaient pendant les nuits chaudes d'été, ou s'y rassemblaient pour les soirées d'été. L'un des plus beaux exemples de ce type de structure est à admirer dans la maison des Abbâsi à



▲ *Niche dans le couloir d'entrée d'une maison historique de Kâshân*



▲ *Véranda (*mahtâbi*) dans la maison Abbâsi à Kâshân, photo: Mehrdâd Tâdjdini*

Kâshân.

Dans certains de ses poèmes, Sepehri parle de cette pièce, qui est pour lui liée à un sentiment de mélancolie:

Les colonnes de notre véranda sont avalées par le liseron de la pensée.

(*Ô toutes les figures,* Flammes du soleil)

Dans l'*Exil*, c'est lorsque le poète se trouve dans la véranda qu'il évoque la profonde nostalgie du départ:

La lune, au-dessus du hameau,
Les habitants endormis,
Et je sens, dans cette véranda, la brique de l'exil.

(*Exil,* Volume vert)

Le balcon (*iwân*). Elément indissociable de l'architecture traditionnelle dans le désert, le balcon constitue un espace ouvert devant les chambres, et est relié par quelques marches à la cour. Le balcon ressemble à la véranda, mais la façon dont s'y organise l'espace est différente. Le balcon est toujours couvert d'un toit, généralement orné d'un arc appelé *âhang*[9]. Ce lieu de la maison est également présent dans la poésie de Sepehri:

Au moment de l'enfance,
Sur la courbure des plafonds des balcons,
Au fond des vitraux colorés des fenêtres,
S'est flétri mon vœu.

(*La vie des rêves,* Fleur de céramique)

Sous la plume de Sepehri, le balcon apparaît comme une pièce permettant une réflexion profonde, ou peut-être l'atteinte d'une intuition. Il est un lieu séparé des autres pièces de la maison, le lieu d'une Présence:

La porte, je l'ai fermée,
et je me suis mis au balcon de ta contemplation.

(*Passage*, Orient de larmes)

C'est là que brille le soleil de la connaissance:

C'est au jardin du mysticisme,
C'est au balcon illuminé de la connaissance, que je suis allé.
(*Le bruissement des pas de l'eau*)

De même:

Ici, le balcon, l'ombre de l'intelligence, le survol de l'esprit.
(*Rapace nocturne*, Orient de larmes)

Dans un poème intitulé *Târâ* (astre), le poète relie le balcon à l'eau, à la lumière et au miroir:

Descendu de la balustrade, je suis arrivé au bord de l'étang,
J'ai cueilli du chagrin au tremblement des roseaux, je suis remonté à la balustrade,
Je suis arrivé au miroir,
Je suis redescendu de la balustrade,
Comme si j'avais pleuré entre l'étang et le miroir.
(*Târâ* (astre), Flammes du soleil)

C'est aussi le balcon qui offre au poète un espace privilégié pour aller au-delà non seulement du temps, mais aussi de l'espace:

Retournons et ne nous effrayons pas, buvons
Au balcon de ces époques-là, la boisson de la magie.
(*C'est nous, le parasol de notre tranquillité*, Flamme du soleil)

Et dès qu'il y a un sentiment d'étrangeté, le balcon est vide:

Vide est le balcon,
Et le jardin, occupé des souvenirs du passager.
(*Au voyage d'au-delà*, Flammes du soleil)

Sous la plume de Sepehri, le balcon apparaît comme une pièce permettant une réflexion profonde, ou peut-être l'atteinte d'une intuition. Il est un lieu séparé des autres pièces de la maison, le lieu d'une Présence.

Le pisé (*tchineh*). Le pisé joue un rôle primordial dans la construction des



▲ *Balcon (*iwân*) - Maison Tabâtabâ'i, Kâshân*



▲ *Balcon (*iwân*) du second étage, Maison Amerihâ, Kâshân*

bâtiments, et dans l'architecture traditionnelle persane en général. Elément à l'origine de la construction des briques, la boue est le résultat du mélange et du pétrissage de l'argile et de l'eau. Une fois mise dans un moule en forme rectangulaire, la boue est cuite. Du fait de son faible coût, elle est surtout utilisée dans la construction des pisés des jardins, mais aussi pour délimiter les cours des maisons, ou encore construire les chambres et les toits. Se distinguant par leur importante hauteur, les pisés et les murs d'argile étaient généralement construits les uns près des autres dans les régions désertiques. Leur hauteur était due à la présence du soleil ardent du désert, car ces pisés ombraient la cour.

L'enfance de Sepehri est notamment marquée par un attachement à la terre, à l'argile et au jeu avec ces éléments de la nature: «*A Kâshân, la terre est argileuse et collante; il est gai de jouer avec.*»[10] L'odeur de cette terre est notamment recherchée par Sepehri:

…et j'ai été séparé.
Où est l'épaisseur des corps ?
Où sont l'odeur de la terre, le pisé sans dimension des fées?
(*A la Terre*, Orient de larmes)

Le pisé est considéré comme un doux espace présageant la vie:

Le murmure, j'en suis assoiffé.
[Mais] il est loin, le chant de l'oiseau égaré,
Assis sur le pisé d'Esfande.
(*Plumes de murmure*, Volume vert)

C'est la raison pour laquelle les gens le tiennent en considération:

Les habitants de la ville regardent un pisé,
Tels une flamme, un rêve doux.
(*Toit*, Volume vert)

Epris du soleil, Sepehri considère d'ailleurs les pisés comme des symboles de la distance, d'où son souhait de les voir déconstruits. Le poète aspire ainsi aux courts pisés des autres villages:

Les pisés sont certainement courts, dans le village en amont.
(*Exil*, Volume vert)

La ruelle (*koutcheh*). Les murs d'argile constituent l'identité des quartiers de Kâshân, formés d'étroites ruelles. Artères des constructions urbaines, les ruelles se rejoignent dans un lieu appelé *gozar* (passage), situé au croisement de trois ruelles. De fait, pour éviter la construction de carrefours, on s'efforçait à l'époque de favoriser le croisement de trois ruelles. En tant qu'élément

indissociable de l'urbanisme de Kâshân, la ruelle s'avère aussi inséparable de la poésie de Sepehri. C'est là où il cherche la vivacité de la vie sociale, mais ne la trouve pas:

Il n'y a ni dans notre foyer,
Ni dans notre quartier, aucun chant.
(*Ô toutes les figures,* Flammes du soleil)

Aussi:

Le quartier, démuni de circuit,
Silencieux, muet.
(*À*, Orient de larmes)

C'est pourquoi le quartier de Sepehri est marqué par la solitude:

Partie de la maison, sortie du quartier,
Notre solitude partait vers Dieu.
(*Satan aussi,* Orient de larmes)

Ou:

L'odeur de la solitude dans le quartier de la saison.
(*Le bruissement des pas de l'eau*)

Mais aussi:

Et le passage de la mouche dans le quartier de la solitude.
(*Le bruissement des pas de l'eau*)

Le quartier est ainsi marqué par le départ:

A pas de loup, le petit s'éloignait peu à peu dans le quartier des zigoptères.
(*Le bruissement des pas de l'eau*)

Sepehri ne cesse d'ailleurs d'évoquer son quartier de façon métaphorique, écrivant ainsi:

L'escalier de la religion, je l'ai remonté
Jusqu'au bout du quartier du doute.
(*Le bruissement des pas de l'eau*)

Tous ces éléments se rejoignent notamment dans la Maison des Boroudjerdi, à Kâshân, d'où notre choix de cette demeure pour présenter les caractéristiques principales des maisons traditionnelles de cette ville. Le représentant d'une délégation ayant visité en 2014 les monuments historiques de Kâshân, à savoir la Maison des Âméri, celle des Boroujerdi, la mosquée et l'école

> Se distinguant par leur importante hauteur, les pisés et les murs d'argile étaient généralement construits les uns près des autres dans les régions désertiques. Leur hauteur était due à la présence du soleil ardent du désert, car ces pisés ombraient la cour.

d'Aghâ Bozorg, les anciennes collines de Sialk, ainsi que le complexe historique du jardin et des bains de Fin, a proposé



▲ *Ruelle (*koutcheh*) menant à la maison des Tabâtabâ'i, Kâshân*

d'inscrire la Maison des Boroudjerdi en tant que plus belle maison historique de toute l'Asie. C'est après avoir reçu d'autres avis très positifs de la part de nombreux touristes que l'UNESCO a choisi en 2015 la Maison des Boroudjerdi comme l'un des lieux touristiques les plus attractifs de la région. Sous la plume de M. Ping Hao, représentant de l'UNESCO, Kâshân apparaît comme l'une des rares villes historiques bénéficiant d'une valeur architecturale. «*L'Iran a une longue histoire renvoyant à huit millénaires dans le passé et la civilisation de ce pays a immensément contribué à la civilisation mondiale*», écrit-il.

Construit en huit ans avec la participation de 150 artistes, la maison des Boroudjerdi comprend une belle cour rectangulaire, de splendides fresques exécutées par le peintre royal Kamâl-ol-Molk, et trois tours de vent de 40 mètres de hauteur servant à rafraîchir la maison lors des chaleurs estivales.

Aujourd'hui propriété historique de la ville de Kâshân, la Maison des Boroudjerdi a été construite en 1857 par Ostâd Ali Maryam, pour la jeune mariée de Haji Mehdi Boroudjerdi, un très riche marchand. Celle-ci était elle-même issue de la riche famille des Tabâtabâ'i, pour qui le maître Ali Maryam avait construit quelques années plus tôt une célèbre maison appelée la maison des Tabâtabâ'ï.

Construit en huit ans avec la participation de 150 artistes, cet édifice comprend une belle cour rectangulaire, de splendides fresques exécutées par le peintre royal Kamâl-ol-Molk, et trois tours de vent de 40 mètres de hauteur



▲ *Maison des Boroudjerdi, Kâshân*

servant à rafraîchir la maison lors des chaleurs estivales. Cette maison comporte trois entrées ainsi que l'ensemble des éléments de l'architecture traditionnelle persane, dont l'espace extérieur (*birouni*) et intérieur (*andarouni*). Près de l'entrée principale qui est de forme octogonale et comporte des lucarnes au plafond se trouve une chambre à cinq portes, ornée de beaux travaux en stuc. En passant par un couloir étroit, on arrive à une grande cour rectangulaire, avec un bassin situé au milieu des arbres et des parterres. La cuisine, les chambres et les escaliers menant au sous-sol se trouvent au nord-est de la maison. Au sud-est se situe un grand hall orné par des reliefs, des sculptures, et des vitraux colorés, celui-ci étant réservé aux invités d'honneur. Au voisinage du couloir se trouve un espace réservé à la réception situé entre deux chambres. Celles-ci, recevant largement la lumière du soleil, étaient utilisées pendant l'hiver. La maison est aussi connue pour ses tours de vent exceptionnelles construites avec des pierres, des briques d'argile cuites et de la paille. Ces tours rafraîchissent à la fois l'air de l'espace intérieur des chambres et du sous-sol.

Malgré son statut d'édifice privé, la Maison des Boroudjerdi est aujourd'hui devenue un musée, permettant de faire découvrir au public la somptuosité de l'architecture de la ville de Kâshân dont Sepehri était l'un des enfants privilégiés. ■

---

*Étudiante en master de design urbain, Université Azâd de Tabriz

1. Sepehri, Paridokht, *Hanouz dar safaram* (Je suis toujours en voyage), Téhéran, Frouzân, 2003 (1382), pp. 17-18.
2. Pirniya, Mohammad Karim, *Âshnâyi bâ me'mâri-ye eslâmi-ye Kâshân* (Introduction à l'architecture islamique de Kâshân), Téhéran, Université Elm o San'at (Science et Industrie), 7e éd., 2003 (1382), p. 197.
3. Zarâbi, 'Abdol Karim, *Târikh-e Kâshân* (L'histoire de Kâshân), Téhéran, Amir Kabir, 1999 (1378), p. 112.
4. Sohrâb Sepehri, in Sepehri, Paridokht, *Sohrâb, Parandeh-ye Mohâdjer* (Sohrâb, un oiseau migrateur), Téhéran, Tahouri, 7e éd., 1996 (1375), p. 49.
5. Abbâssi Tâleghâni, Nezâm, *Mehmâni dar Golestâneh* (Un invité à Golestâneh (village à Kâshân)), Téhéran, Alvân, 1998 (1377), p. 110.
6. Sepehri, Sohrâb, *Otâgh-e Âbi* (La chambre bleue), Téhéran, Soroush, 1990 (1369), p. 22.
7. Sohrâb Sepehri, in Sepehri, Paridokht, *Hanouz dar safaram, op. cit.,*p. 83.
8. Sepehri, Paridokht, *Sohrâb, Parandeh-ye Mohâdjer, op. cit.*, pp. 19 et 24.
9. L'arc de l'*âhang* est édifié par la construction d'un arc sur deux murs parallèles. Il a une forme demi-cylindrique.
10. *Ibid*., p. 33.

Bibliographie:

-Abbâssi Tâleghâni, Nezâm, *Mehmâni dar Golestâneh* (Un invité à Golestâneh (village à Kâshân)), Téhéran, Alvân, 1998 (1377).
-Pirniyâ, Mohammad Karim, *Âshenâ'i bâ me'mâri-ye eslâmi-ye Kâshân* (Introduction à l'architecture islamique de Kâshân), Téhéran, Université Elm o San'at (Science et Industrie), 7e éd., 2003 (1382).
-Sepehri, Paridokht, *Hanouz dar safaram* (Je voyage encore), Téhéran, Forouzân, 2003 (1382).
-Sepehri, Paridokht, *Sohrâb, Parandeh-ye Mohâdjer* (Sohrâb, un oiseau migrateur), Téhéran, Tahouri, 7e éd., 1996 (1375).
-Sepehri, Sohrâb, *Hasht Ketâb* (Huit livres), Téhéran, Tahouri, 38e éd., 2004 (1383).
-Sepehri, Sohrâb, *She'r-e zamân-e mâ* (La poésie de nos jours), recueilli par Hoghoughi, Mohammad, Téhéran, Negâh, 6e éd., 1996 (1375).
-Sepehri, Sohrâb, *Otâgh-e Âbi* (La chambre bleue), Téhéran, Soroush, 1990 (1369).
-Zomorshidi, Hossein, *Me'mâri-ye Irân* (L'architecture persane), Téhéran, Alvân, 2e éd., 1998 (1377).
-Zarâbi, 'Abdol Karim, *Târikh-e Kâshân* (Histoire de Kâshân), Téhéran, Amir Kabir, 1999 (1378).
-http://www.keyashiyan.com
-http://dolan.ir
-http://dome.mit.edu/





Le concept de *andarouni/birouni* dans les maisons traditionnelles persanes

Khadidjeh Nâderi Beni

▲ Otâgh-e panjdari *(pièce à cinq portes) et* orossi

L'architecture naît des besoins culturels et des particularités climatiques spécifiques de chaque région. De ce fait, elle est fortement rattachée à la culture des habitants. Plus elle est adaptée aux usages de la population, plus elle est pertinente au contexte. C'est le cas de l'architecture traditionnelle iranienne dont les caractéristiques sont liées au climat et à la culture de l'Iran. L'architecture de l'habitation, qui symbolise la famille, occupe par ailleurs, de par des raisons culturelles, une place très importante chez les familles iraniennes. Pour eux, l'habitation est avant tout un endroit pour le vivre-ensemble familial. Le concept de la famille a une importance d'autant plus grande qu'il est conforté par des préceptes coraniques et culturels qui le désigne comme «abri sûr» pour ses membres.

L'architecture résidentielle traditionnelle iranienne divise l'habitation en deux parties distinctes: l'*andarouni*, ou corps du bâtiment exclusivement réservé aux femmes et interdit à tout adulte de sexe masculin à l'exception des proches; et le *birouni*, ou corps de réception, destiné à l'accueil des invités et hôtes étrangers. Cette seconde partie de l'habitation abrite généralement de grandes pièces, une salle de réception et un cabinet consacré au travail ou à l'accueil de visiteurs dans le cadre du travail. Les deux bâtiments sont reliés par un portail, et un mur élevé entoure l'*andarouni* pour préserver l'intimité de la famille. Nous donnons ici un aperçu plus détaillé de ces deux notions dans la résidence traditionnelle iranienne.

- *Andarouni*: Dans la culture iranienne, antique et islamique sans distinction, les femmes doivent s'habiller en couvrant la majeure partie de leur corps lorsqu'elles sont en présence d'hommes n'appartenant pas à famille proche, autrement dit littéralement les

nâmahram (non proches). Ce précepte, plus ancien même que l'entrée de l'islam en Iran, a contribué au développement du concept *andarouni/birouni* dans les maisons traditionnelles persanes, qui a conduit à la division des espaces d'habitation selon les sexes. Précisons que l'entrée de l'islam en Iran à partir de l'an 651 a permis l'émergence d'une culture mixte dont toute l'architecture post-antique iranienne est imprégnée. Ainsi, avec l'arrivée de l'islam en Iran, les caractéristiques antiques de l'architecture iranienne les plus en accord avec les préceptes de la nouvelle religion prennent beaucoup d'importance, y compris la séparation générique.

Le mot *andarouni*, signifiant littéralement «ce qui est intérieur» ou la partie «intérieure», désigne un bâtiment autonome relativement grand érigé au centre ou à l'arrière de l'habitation; c'est dans ce corps de bâtiment que résidaient les membres de sexe féminin de la famille. Dans l'*andarouni*, les femmes étaient libres de se vêtir comme elles le souhaitaient et seuls les hommes de la famille proche étaient autorisés à entrer. L'*andarouni* était généralement doté d'une cour verdoyante avec un bassin au milieu et un jardin qui multipliait la beauté de cet espace dédié aux femmes. Autrefois, l'*andarouni* était aussi vu comme un espace d'apprentissage pour les jeunes filles que l'on préparait au mariage en leur apprenant les arts du ménage tels que la cuisine, la couture, les arts propres aux femmes, etc.

Cependant, le mot *andarouni* ne désigne pas uniquement un espace physique dans l'habitation, c'est aussi un concept. Chez les Iraniens, le concept d'*andarouni* renvoie à la notion de foyer sûr. C'est le cœur de l'habitation et un refuge pour tous les membres de la famille qui y partagent leurs moments.

Mais l'*andarouni* ne désigne pas uniquement le corps de l'habitation réservé aux femmes. Au fil du temps, la signification du concept s'est élargie pour

L'architecture résidentielle traditionnelle iranienne divise l'habitation en deux parties distinctes: l'*andarouni*, ou corps du bâtiment exclusivement réservé aux femmes et interdit à tout adulte de sexe masculin à l'exception des proches; et le *birouni*, ou corps de réception, destiné à l'accueil des invités et hôtes étrangers.



▲ *Maison des Tabâtabâ'i, Kâshân*



▲ Bâghtcheh *(grand jardin intérieur)*

désigner l'ensemble des résultats de l'application d'un certain principe d'«introversion» dans l'architecture traditionnelle iranienne. Selon l'architecture résidentielle introvertie, la cour est l'élément central de l'habitation traditionnelle et l'*andarouni* désigne l'ensemble des pièces entourant une cour



▲ *Maison Noghli, Kâshân, époque qâdjâre*

intérieure couverte ou non-couverte. Cette cour permet au vent de circuler et aère de ce fait les pièces de l'*andarouni*. Etant donné que la famille réside habituellement dans ces pièces, une grande importance est accordée à la construction de cet ensemble qui doit être à la fois beau et confortable. Pour rajouter à la beauté de l'*andarouni,* les portes et fenêtres sont décorées de vitraux colorés et les murs ornés de gravures ou de fresques. Les styles architecturaux traditionnels choisis pour l'*andarouni* contribuent accessoirement à générer une atmosphère de paix et de sérénité, favorisant la méditation, la prière, le calme et le repos.

Selon le *Târikh-e Azodi*[1] (L'Histoire selon Azodi), le mot «*andarouni*» était anciennement synonyme du gynécée ou du harem, autrement dit des appartements royaux des épouses du roi. Cependant, l'*andarouni* n'était pas réservé à une caste particulière et il a été durablement associé à la vie familiale de toutes les classes sociales iraniennes. Cet espace intérieur particulier a ainsi fortement contribué à la notion de solidarité et de cohésion familiale toujours très fortes aujourd'hui en Iran.

Pour rajouter à la beauté de l'*andarouni*, les portes et fenêtres sont décorées de vitraux colorés et les murs ornés de gravures ou de fresques. Les styles architecturaux traditionnels choisis pour l'*andarouni* contribuent accessoirement à générer une atmosphère de paix et de sérénité, favorisant la méditation, la prière, le calme et le repos.

Dans les grandes maisons anciennes, l'*andarouni* comporte un bon nombre de pièces, dont le *neshiman* (salle de séjour), le *golkhâneh* (jardin d'hiver), les *otâgh-e khâb* (chambres à coucher), le *sofreh*



▲ *Vue extérieure de* pandj dari *(pièces à cinq portes)*



▲ Mehmân khâneh *(salle de réception principale)*

Le mot *andarouni* ne désigne pas uniquement un espace physique dans l'habitation, c'est aussi un concept. Chez les Iraniens, le concept d'*andarouni* renvoie à la notion de foyer sûr. C'est le cœur de l'habitation et un refuge pour tous les membres de la famille qui y partagent leurs moments.



▲ Matbakh *(la cuisine) de la maison des Tabâtabâ'i, Kâshân*

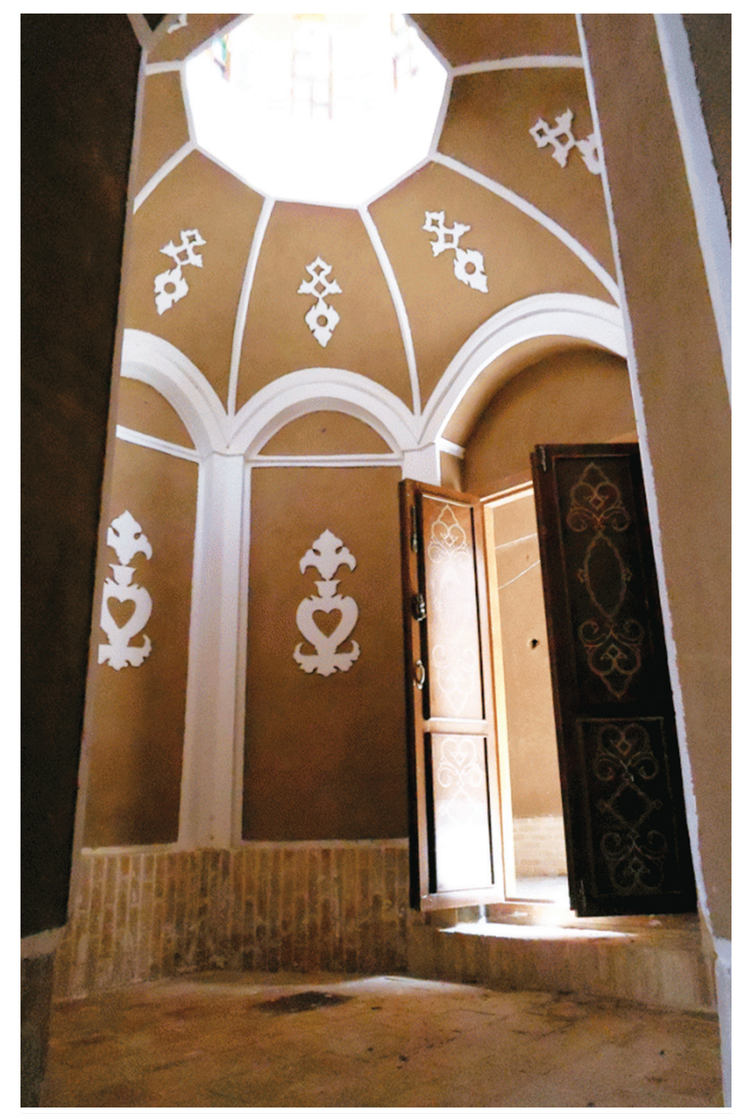
khâneh (salle à manger), les *otâgh-e dodari va pandj dari* (des pièces à deux ou cinq portes), l'*orossi* (range-chaussures), le *shâh neshin* (place d'honneur dans la salle de réception, réservée aux invités d'honneur), le *zirzamin* (une cave où l'on stocke et conserve les aliments), le *howz khâneh* ou *sardâb* (pavillon d'été pourvu d'un bassin au milieu de sa cour centrale), le *hayât* (une cour disposant de plusieurs jardins et d'un bassin doté de multiples jets d'eau) et le *bâghtcheh* (grand jardin intérieur). L'*andarouni* dispose d'une entrée séparée de l'entrée principale. S'ouvrant généralement sur l'arrière de l'habitation, on l'appelle *dar-poshti* (littéralement "la porte de l'arrière").

- *Birouni*: Le *birouni* (littéralement «l'extérieur» ou «l'externe») est la partie «publique» de la maison traditionnelle iranienne qui procure un espace d'accueil pour les invités n'appartenant pas à la famille. Autrement dit, c'est le lieu d'accès des hommes qui ne sont pas reliés à la famille par des liens sanguins. Dans un

sens plus large, le *birouni* était anciennement un lieu d'exercice d'activité professionnelle. De ce fait, les résidences des grandes figures iraniennes dont les religieux, les politiciens, la noblesse ou les grands marchands disposaient et disposent encore pour certaines d'un grand *birouni*. En général, le *birouni* est organisé autour d'une cour ornée au centre d'un bassin et entouré de jardins. Cet espace traditionnellement masculin est un des symboles forts du sens de l'hospitalité et du goût pour les rassemblements et les réceptions des Iraniens.

Outre le *mehmân khâneh*, qui est la salle de réception principale, le *birouni* comprend d'autres éléments dont les plus importants sont le *matbakh* (la cuisine), la conciergerie et les logements de la domesticité, l'*âbanbâr* (réservoir d'eau), une cour plantée d'arbres avec au centre un grand bassin et entourée autrefois par les écuries, la grange, etc. La communication du *birouni* avec l'extérieur se fait par l'intermédiaire d'un *hashti* (le mot *hasht* signifiant huit), qui est un vestibule octogonal s'ouvrant sur plusieurs directions. Le *hashti* est donc le grand vestibule de l'entrée principale, qui offre à la fois un espace de circulation et de distribution. Le *birouni* donne généralement sur la rue principale ou le marché central de la ville.

Durant le XXe siècle, suite à la modernisation et l'urbanisation des villes, le concept d'*andarouni/birouni* a perdu son usage dans les maisons iraniennes. Aujourd'hui, l'*andarouni* signifie à peine les chambres à coucher des parents et des enfants, enfants qui sont désormais durant la journée à l'école. Quant au *birouni,* la diffusion de l'idée de sorties divertissantes et l'apparition d'établissements tels que le cinéma, le restaurant, les jardins publics, etc., l'ont aujourd'hui quasi vidé de son sens. ■



▲ Hashti *(grand vestibule de l'entrée principale)*

1. *L'Histoire de Azodi*, compilée en 1886 par Abbâs Mirzâ, le fils de Fath Ali Shâh Qâdjâr. Le livre est consacré à la vie privée des rois qâdjârs.

Sources:
- Ghâssemi, Maryam; Me'mâriân Gholâm-Hossein, "Gounehshenâsi khâneh-ye doreh qâdjâr dar Esfahân" (Typologie des maisons iraniennes de l'époque qâdjâre), in *Nashriyeh-ye hoviyyat-e shahr* (Revue de l'Identité de la ville), n° 7, 1389/2010.
- Latif, Samâneh, "Barresi fazâ-hâye andarouni va birouni dar khâneh-hâye maskouni-e gozashteh va emrouz" (L'espace andarouni/birouni dans les maisons persanes anciennes et contemporaines), exposé à la Conférence Nationale de l'Architecture et de l'Urbanisation, Université Azâd islamique de Qazvin, 1390/2011.

Les maisons traditionnelles d'Ispahan

Hamideh Haghighatmanesh

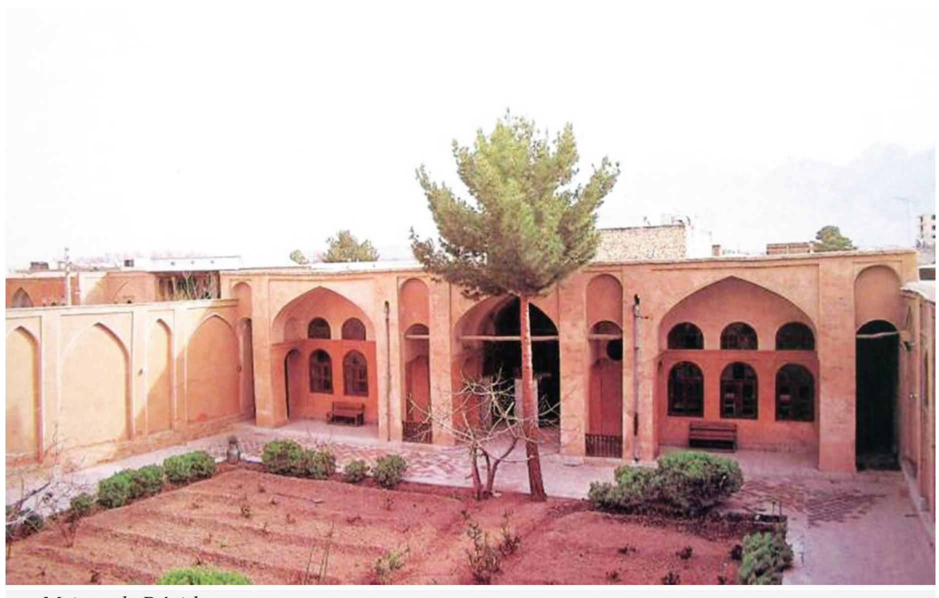
La province d'Ispahan, située au centre de l'Iran, est en grande partie relativement aride du fait de la faiblesse des précipitations et des températures élevées dans la région, en particulier à l'est et au nord-est de la province. Cependant, certaines parties de cette zone offrent des conditions plus clémentes: la latitude, l'altitude et les facteurs secondaires tels que la végétation et l'agriculture créent ainsi une certaine variété climatique dans la province. De façon générale, les précipitations annuelles diminuent en passant de l'ouest à l'est et du sud au nord. Finalement, le climat de la province peut être classé selon une triple division: 1. Le climat continental aux hivers froids, qui caractérise les régions montagneuses de l'ouest et du sud-ouest dont les villes de Golpâyegân, Khânsâr ou encore Fereydoun-Shahr. 2. Le climat semi-aride aux hivers légèrement moins rigoureux qu'en montagne, qui caractérise le centre plat, et la zone désertique au nord, où sont situées les villes d'Ispahan, Nadjaf-Abâd, Shahrezâ, etc. 3. Le climat semi-aride aux étés chauds, qui caractérise les régions désertiques du nord-est et de l'est, comme les villes d'Arân o Bidgol, Kâshân, et Nâïn.



▲ *Maison des Ghazvini*

Il va de soi que les conditions climatiques et géographiques font partie des éléments fondamentaux qui sont pris en compte et influent sur l'architecture régionale. A ces éléments s'ajoutent d'autres tels que les questionnements religieux, culturels, artistiques, etc. En outre, l'existence de vastes espaces ouvre la voie à des expérimentations où se mêlent arts, architecture et tradition. Au vu des limitations techniques de l'architecture traditionnelle historique, il semble que les maisons traditionnelles d'Ispahan présentent des caractéristiques qui, tout en s'alignant sur les principes de l'architecture traditionnelle, révèlent, au travers de la façon dont elles ont été construites, d'un côté un respect pour les conditions environnementales dans le plan autant que dans les matériaux, et de l'autre, l'adaptation aux nécessités et aux particularités de la vie sociale et des types de sociabilité privée ou publique de leur temps.

Parmi les maisons traditionnelles d'Ispahan, on peut faire allusion aux maisons de Dâvid, de Ghodsi, de Martha Peters, d'A'lam, de Haghighi, de Hâdj Mansour Maleki, de Yadollâhi, de Petros, de Sartipi, de Sheikh-ol-Eslâm, des Hâdj Rasouli, des Ghazvini, des Boroudjerdi, ainsi qu'aux maisons traditionnelles de Djolfâ, chacune faisant partie du patrimoine historique et touristique de la province. Parmi ces maisons, celles ayant appartenu à des personnalités

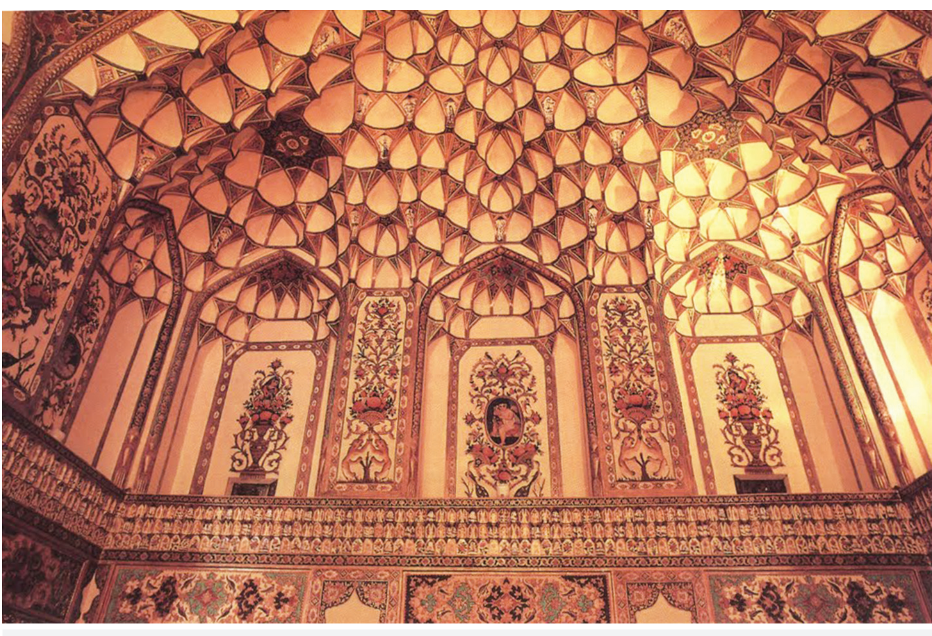


▲ *Maison de Dâvid*

importantes, attachés gouvernementaux et grands commerçants ont une architecture généralement marquée par un style technique ou artistique particulier. L'architecture des maisons historiques situées dans les quartiers populaires est quant à elle marquée d'un côté par le classicisme régional, et de l'autre par l'importance accordée à la solidité alliée à la simplicité, ainsi que par l'adaptation aux conditions climatiques autant que sociales. L'état de la fortune des propriétaires conditionnait bien entendu la taille de la maison, le nombre de pièces et les ornements architecturaux. Cependant, les maisons traditionnelles



▲ *Maison de Ghodsi*



▲ *Maison de Ghodsi*

de la province partagent souvent des caractéristiques communes.

Les maisons traditionnelles d'Ispahan présentent des caractéristiques qui, tout en s'alignant sur les principes de l'architecture traditionnelle, révèlent, au travers de la façon dont elles ont été construites, d'un côté un respect pour les conditions environnementales dans le plan autant que dans les matériaux, et de l'autre, l'adaptation aux nécessités et aux particularités de la vie sociale et des types de sociabilité privée ou publique de leur temps.

L'une des caractéristiques des maisons traditionnelles d'Ispahan et de tout le pays est leur grande superficie. Les maisons traditionnelles d'une bonne partie de l'Iran étaient historiquement divisées en deux parties consacrées par l'architecture, l'*andarouni* (intérieur) et le *birouni* (extérieur); le corps de bâtiment «intérieur» étant la partie «privée» de la maison, partie réservée aux membres féminins de la famille et interdite d'accès à tout homme extérieur à la famille; la partie «extérieure» étant en quelque sorte la partie «publique» de la maison. En effet, l'architecture traditionnelle iranienne accordait beaucoup d'importance à l'organisation hiérarchique de la demeure autour du noyau familial et privé.

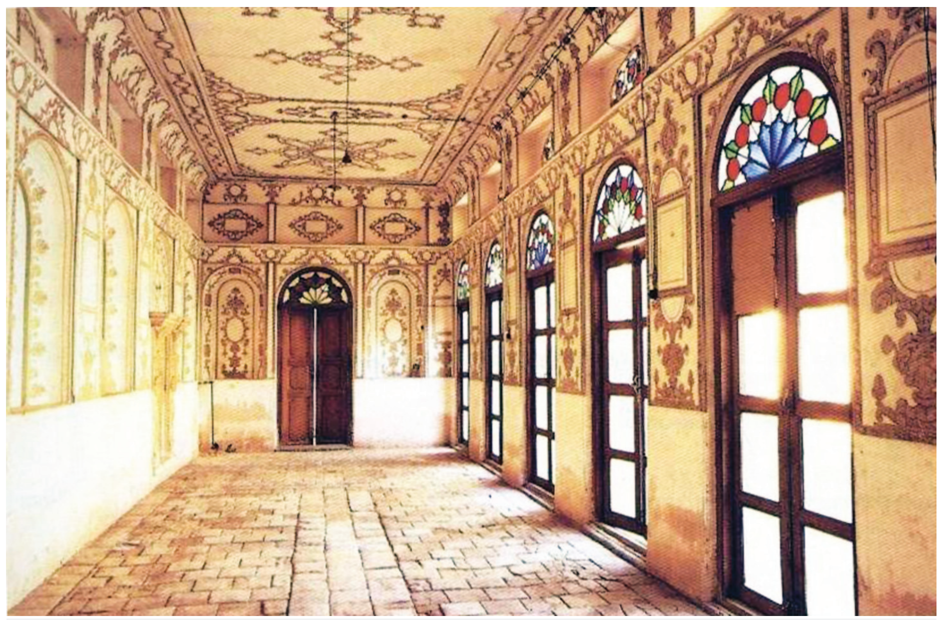
Les maisons traditionnelles sont formées de bâtiments indépendants entourés par un mur protégeant l'intimité de la demeure. L'entrée de la maison n'offre aucune vue directe sur l'intérieur; le corridor d'entrée (*dâlân* ou *hashti*), qui s'ouvre généralement sur plusieurs couloirs, est la voie principale d'accès à la maison, plus précisément au *birouni*. La liaison des divers corps de bâtiment se fait par la cour, qui joue un rôle central dans l'architecture traditionnelle iranienne. En effet, la cour est l'espace central de la maison, espace autour duquel

les bâtiments sont construits. En son centre, elle comprend le bassin d'eau entouré de jardins. Les salles de séjour sont construites en suivant l'axe de la cour et les *iwâns* jouent le rôle d'espaces ouverts et complémentaires des salles de séjour. Les espaces de service sont situés derrière les pièces principales qui, avec la salle de réception, sont les plus grandes de la maison. Selon la superficie totale de la demeure, en plus de la cour centrale, d'autres cours parsèment harmonieusement l'espace de l'*andarouni* et du *birouni.* Encore selon la superficie de la maison, le nombre de pièces de séjour peut varier, ainsi que le nombre d'entrées vers ces pièces. Il y a ainsi par exemple des pièces *seh-dari* (à trois entrées) ou des *panj-dari* (à cinq entrées). Les chambres à coucher sont quant à elles habitées selon les saisons. Il existe ainsi des chambres où l'on dort quand il fait chaud et des chambres où l'on dort quand il fait froid. Citons en la matière l'exemple le *bahâr-khâb,* littéralement «sommeil de printemps», également nommé *mahtâbi* (salle lunaire), chambre à coucher en forme d'*iwân,* ouverte sur plusieurs côtés, utilisée quand il fait encore frais mais que la chaleur estivale s'annonce.

Les maisons traditionnelles d'Ispahan, constituées de bâtiments indépendants mais reliés les uns aux autres, comprennent donc des éléments aux fonctions spécifiques. Parmi ces éléments aux fonctions spécifiques, citons le *sakkou* (plate-forme), l'entrée, le *hashti*, les corridors, les *iwâns*, la cour et les chambres l'entourant symétriquement, le *howz* (les bassins des cours), les sous-sols, les cuisines, etc. Le *sakkou* est une plate-forme s'étendant des deux côtés de la porte d'entrée, qui est utilisée pour le repos au moment de l'attente ou de la conversation avec les voisins. En haut de la porte d'entrée, un croissant décoratif, généralement carrelé, orne l'entrée tout en agissant comme auvent contre le soleil, la pluie ou la neige. Ce croissant est presque toujours orné de versets coraniques calligraphiés. Ces versets sont lus par ceux qui passent la porte et remplissent une certaine fonction de



▲ *Maison de Martha Peters*



▲ Sofrekhâneh *de la maison d'A'lam*



▲ Sakkou *permettant aux visiteurs de s'asseoir en attendant d'être reçus*

bénédiction et de protection de la maison.

Quant aux portes d'entrée, elles ont généralement deux heurtoirs aux formes et aux sonorités différentes, utilisées selon les sexes. Ainsi, les femmes utilisaient le heurtoir *zir* (littéralement «haut» ou «aigu») en forme d'anneau et au son haut, et les hommes le heurtoir *bam* (littéralement «grave») en forme de petit marteau.

Après avoir dépassé l'entrée, le visiteur arrive au sein du *hashti,* espace normalement octogonal au plafond bas surmonté d'un dôme troué pour permettre à la lumière d'entrer. Comme nous l'avons évoqué, au bas des murs du *hashti,* des *sakkou* permettent aux visiteurs de s'asseoir en attendant d'être reçus. Le *hashti,* qui s'ouvre sur plusieurs corridors, relie l'entrée aux différentes parties de la maison, mais aussi dans les grandes maisons qui possèdent plusieurs *hashti*, les divers corps de bâtiments, ainsi que les pièces de séjour des domestiques. Le corridor le plus petit et le plus tortueux du *hashti* mène à la cour centrale. Ce

36



▲ *Maison de Yadollâhi*

corridor est spécialement conçu de façon étroite et tortueuse pour mieux protéger l'intimité de la maison en empêchant notamment les étrangers de voir directement la cour.

Dans les maisons traditionnelles, la cour constitue le centre et le cœur de la demeure, non pas seulement et forcément sur le plan architectural, mais également sur le plan social et familial, notamment au vu de toutes les activités qui y ont lieu, ainsi que de son rôle de mise en relation



▲ *Maison d'A'lam*

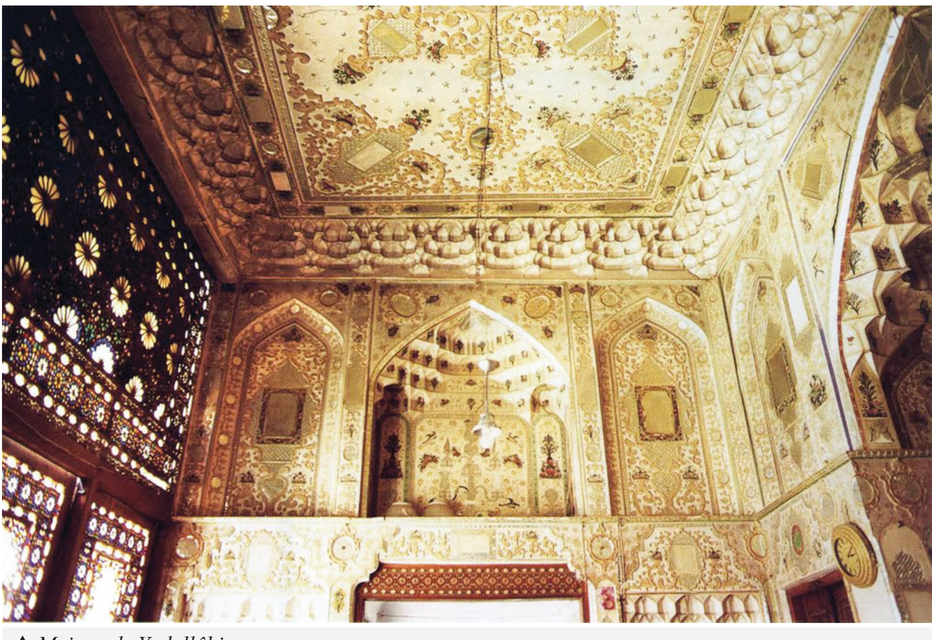
des diverses parties de la demeure. La cour centrale possède notamment des *iwâns* dans chaque direction, ces *iwâns* étant des éléments architecturaux iraniens préislamiques et très anciens. C'est dans la cour qu'ont lieu les cérémonies et les rassemblements familiaux ou privés.

> Dans les maisons traditionnelles, la cour constitue le centre et le cœur de la demeure, non pas seulement et forcément sur le plan architectural, mais également sur le plan social et familial, notamment au vu de toutes les activités qui y ont lieu, ainsi que de son rôle de mise en relation des diverses parties de la demeure.

Généralement rectangulaire, la taille de la cour dépend du nombre de pièces et du type d'utilisation de l'espace qui l'entoure. Les jardins et le bassin (*howz*) en constituent les éléments essentiels.

La salle de réception principale, réservée aux invités d'honneur ou aux grandes fêtes, contraste, avec ses ornements en stuc, en miroirs et en *muqarnas* ainsi que ses peintures sur stuc et bois, avec les pièces privées, plutôt simples en la matière. L'espace devant la cour de la salle de réception est relié à la cour principale par un *pandj-dari* ou un *haft-dari* (chambres ayant respectivement cinq et sept portes). La salle de réception secondaire, moins fastueuse et plus intimiste que la salle de réception principale, mais plus ornementée que les autres pièces, est le *neshiman,* où l'on reçoit les proches et où l'on se rassemble en famille.

Les espaces fonctionnels de la maison comme le *matbakh* (la cuisine), l'*anbâr* (le débarras), les salles d'eau, etc. ne sont pas reliés à la cour principale. La cuisine est généralement construite près du puits ou plutôt de l'*âb-anbâr* (le réservoir traditionnel d'eau). Elle comporte des fours construits sur place et des niches et surfaces de travail également intégrées à la pièce. Les *abrizgâh* (salles d'eau et



▲ *Maison de Yadollâhi*

hammam) sont généralement en sous-sol, d'un côté pour faciliter le transport de l'eau et de l'autre pour préserver la chaleur. Le hammam se divise en deux parties: le *sarbineh* où l'on se change ou passe des moments conviviaux à discuter, et le *garm-khâneh* où l'on se lave. Les maisons traditionnelles étant construites selon le rayonnement solaire et la direction de la qibla, chaque face de la maison convient à une saison. Ainsi, l'axe principal du bâtiment étant généralement aligné du nord au sud, les pièces principales sont au nord et au sud du bâtiment, pour bénéficier au mieux de la luminosité. Les autres pièces sont quant à elles, celles de l'est et de l'ouest du bâtiment.

En plus de ces parties, certaines maisons grandes et traditionnelles ou situées dans des régions particulières comportent d'autres éléments spécifiques tels que le *hayât-e nârendjestân* (littéralement «la cour des bigaradiers»), qui est une petite cour située dans l'*andarouni*. Outre son rôle dans le fait de fournir beaucoup de lumière aux pièces construites autour d'elle, elle permet aussi d'entretenir comme dans une serre des plantes sensibles aux températures extrêmes du climat aride de la région. Cette cour, normalement construite en briques, est aménagée dans des endroits manquant de lumière ou d'espace.

Dans l'architecture de l'Iran, le toit fait partie de l'espace de vie, puisqu'il est considéré comme une cour. Jusqu'à il y a deux décennies, les Iraniens dormaient l'été sur le toit. Dans les maisons traditionnelles, le toit était entouré d'un mur d'une hauteur d'un mètre et demi pour protéger le sommeil des habitants de tout risque d'intrusion. On peut voir un exemple de ce type de mur dans la maison Abbâssiân à Kâshân.

Avant de désigner une partie



▲ Pandj-dari *(cinq portes) de la maison des Hâdj Rasouli*

Dans l'architecture de l'Iran, le toit fait partie de l'espace de vie, puisqu'il est considéré comme une cour. Jusqu'à il y a deux décennies, les Iraniens dormaient l'été sur le toit. Dans les maisons traditionnelles, le toit était entouré d'un mur d'une hauteur d'un mètre et demi pour protéger le sommeil des habitants de tout risque d'intrusion.



▲ *Maison des Hâdj Rasouli*

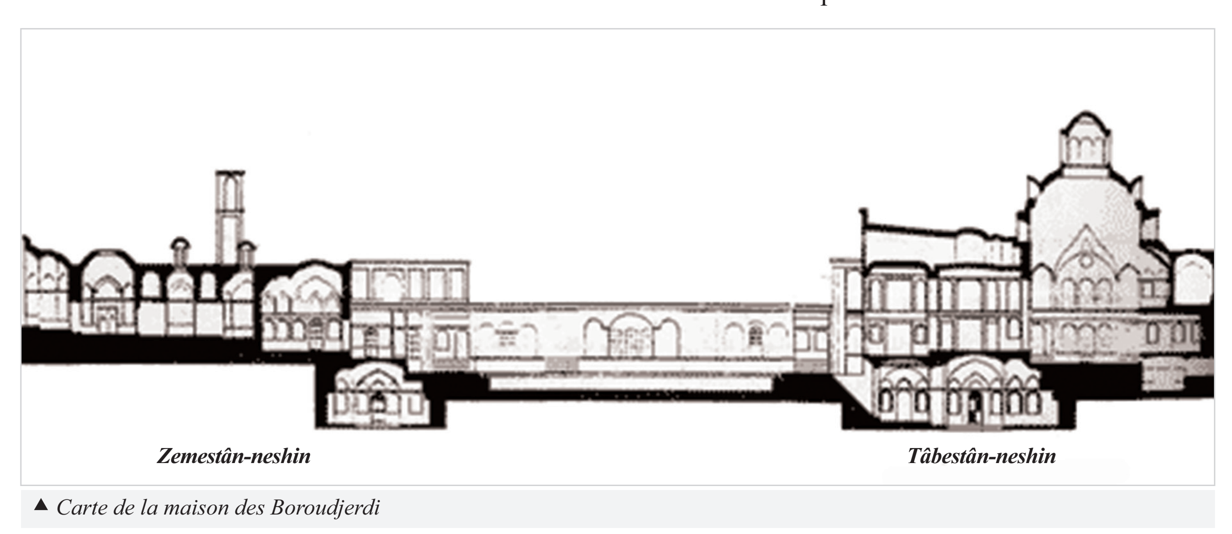


▲ Korsi, *autour duquel les habitants de la maison se rassemblent*

Le *tâbestân-neshin* (littéralement «habitat d'été») désigne, comme le *zemestân-neshin*, une partie de la demeure bâtie en prenant en compte la saison, qui est ici l'été. Les bâtiments du *tâbestan-neshin* sont érigés au sud de la cour, pour être protégés contre le soleil chaud et direct de l'été et sur leur axe principal, un espace semi-ouvert avec salle est aménagé.

déterminée de la maison, l'expression de *zemestân-neshin* (littéralement «habitat d'hiver») désigne l'ensemble des constructions bâties au nord de la cour afin de pouvoir profiter du soleil hivernal, qui illumine obliquement l'intérieur de ces constructions. Ainsi, généralement, le complexe du *zemestân-neshin* comprend plusieurs pièces en *seh-dari* (trois portes), *pandj-dari* (cinq portes), etc., situées sur l'axe principal, et les deux espaces liant ces parties sont le corridor et le *goushvâreh*, constitués d'un *seh-dari*, d'un ou plusieurs *do-dari* (deux portes: pièces relativement petites) et d'une grande pièce dite *orossi*. Les fenêtres de la partie principale du *zemestân-neshin* sont de grandes *orossi* (fenêtres réticulaires aux vitraux multicolores) permettant de mieux illuminer la pièce. Ces pièces, fermées, sont généralement décorées d'ornements assez complexes en *muqarnas* et miroirs.

L'*otâgh-e korsi* fait également partie des pièces du complexe du *zemestân-neshin*. Cette pièce est généralement aménagée dans une partie périphérique du complexe. Elle est plus petite et fermée que les autres pièces, avec moins de fenêtres et des entrées plus étroites, pour être plus facilement chauffée en hiver.



▲ *Carte de la maison des Boroudjerdi*

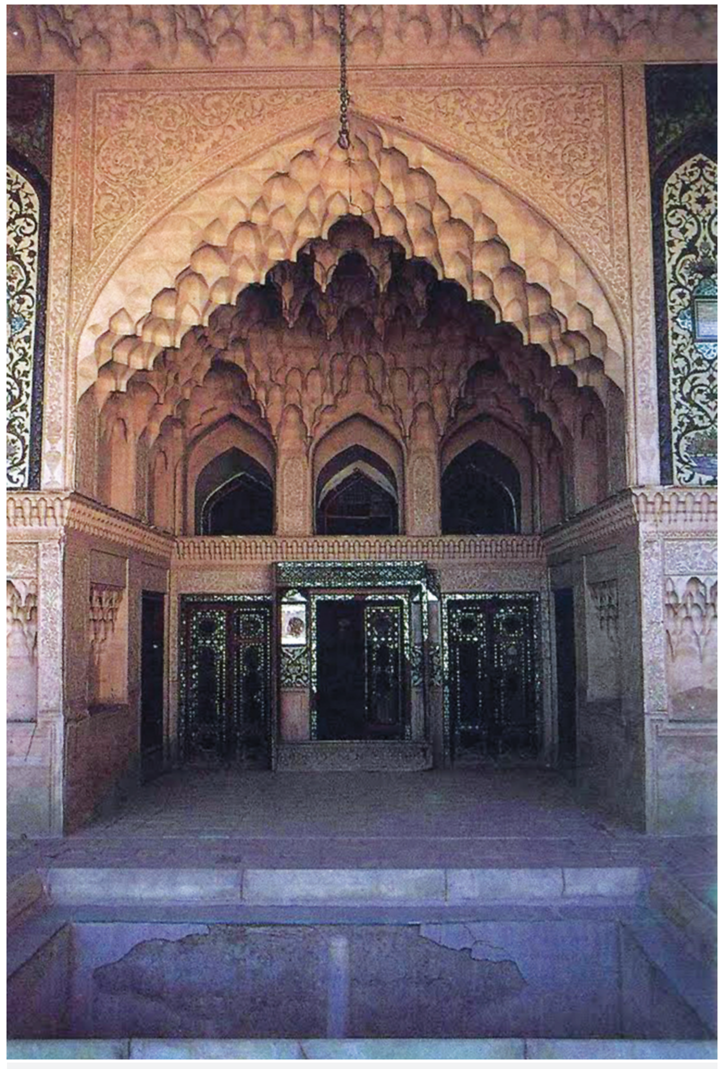
Au centre de la pièce, on dispose le *korsi*[1] autour duquel les habitants de la maison se rassemblent, s'appuyant aux murs de la chambre. Dans la maison Pirniâ à Nâïn, cette chambre située sur l'axe principal est dotée d'ornements très fins en stuc.

Le *tâbestân-neshin* (littéralement «habitat d'été») désigne, comme le *zemestân-neshin*, une partie de la demeure bâtie en prenant en compte la saison, qui est ici l'été. Les bâtiments du *tâbestan-neshin* sont érigés au sud de la cour, pour être protégés contre le soleil chaud et direct de l'été et sur leur axe principal, un espace semi-ouvert avec salle est aménagé. Cette salle (*tâlâr*) ou hall est, avec les *iwâns,* la partie la plus importante de la maison durant l'année, sauf en hiver. L'ornementation des pièces du *tâbestân-neshin* est modeste, car elles sont généralement ouvertes sur la cour et doivent être souvent nettoyées, et on se contente normalement de décorations en stuc et en briques. Un superbe exemple de *tâbestân-neshin* est celui de la Maison des Boroudjerdi.

Le *bahâr-khâb* est une chambre à coucher sans plafond, avoisinant la cour, dans les étages supérieurs de la maison. On y dort en été, mais aussi et surtout au printemps ou en automne, saisons relativement fraîches. Le concept de *bahâr-khâb* a été appliqué aux mosquées à partir de l'ère qâdjâre. On peut notamment en voir un bel exemple dans la mosquée Seyyed d'Ispahan.

Le *pâyâb* est l'endroit de l'accès à l'eau du qanât (*ghanât*) dans la cour de la maison. Au centre du *pâyâb*, un *howz* (bassin d'eau) est construit sur le trajet du qanât. Cette partie de la maison étant très fraîche du fait de l'existence de l'eau souterraine, elle était traditionnellement utilisée pour le stockage et la conservation des denrées alimentaires.

Pour conclure, il convient de souligner une autre fois que l'architecture traditionnelle iranienne, comme toutes les architectures en harmonie avec la nature, considère toujours le climat comme un élément fondamental. A Ispahan et à ses alentours, les matériaux utilisés dans la construction, les couleurs des ornements, et la disposition de la demeure respectueuse du climat chaud et sec, constituent un exemple saillant de l'existence d'un rapport étroit et harmonieux entre architecture et climat dans la construction de ces maisons. ■



▲ *Maison de Sheikh-ol-Eslâm*

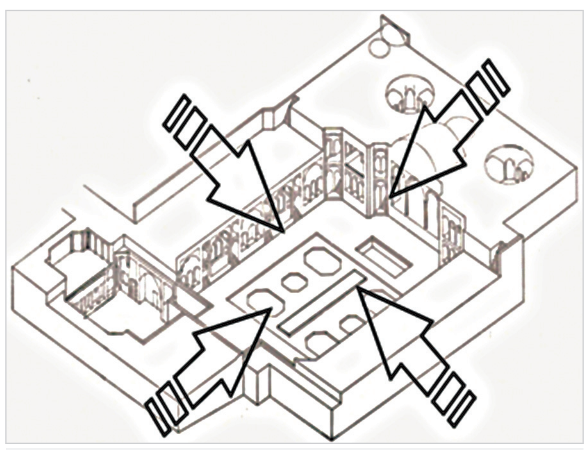
1. Le *korsi* est un dispositif de chauffage comprenant une table basse recouverte d'un tapis, d'un kilim ou d'un édredon et chauffé par dessous. On s'installe autour de la table en glissant les jambes sous le tapis ou l'édredon qui la recouvre. Très similaire au *kotatsu* japonais.

Une réflexion sur le concept de maison et son évolution en Iran et ailleurs

Babak Ershadi

La maison est un espace de repos, d'intimité et de sécurité pour les membres de la famille. La maison peut être, pour beaucoup, le lieu où ils passent plus de temps qu'ailleurs. Par rapport à cet «ailleurs», la maison constituerait, sur le plan mental, l'espace intérieur et intime en opposition avec le «dehors» et l'«extérieur». En fonction de ses besoins et de ses objectifs, l'homme a la propriété de pouvoir changer son environnement spatial, mais il est évident qu'il subit également l'influence du milieu dans lequel il vit. Pour l'être humain qui considère la vie comme un chemin pour arriver à une sorte de perfection, l'espace de vie doit sans aucun doute correspondre à une série de caractéristiques et de concepts matériels et immatériels.

La maison est un concept complexe et large présent dans toutes les cultures et à toutes les époques, et il est difficile d'en présenter une définition complète. Ce concept est lié, à des degrés différents, à de nombreuses autres notions matérielles et mentales comme celles de logement, repos, confort, sécurité, famille, société, privé, toit, mur, propriété, architecture, voisinage, enfance, hospitalité, souvenir...



▲L'introversion, l'un des principes du concept de maison ancienne

Selon une définition traditionnelle, la maison est un endroit où les habitants doivent ne pas se sentir ni gênés ni ennuyés. En outre, c'est l'endroit où les individus connaissent pour la première fois le sentiment d'appartenance à un espace. Les cinq sens participent à la formation de ce sentiment, le renforcent et s'y habituent. La maison est également l'endroit où les individus connaissent souvent les premières expériences du rapport direct et sans intermédiaire avec l'espace, rapport tantôt isolé, tantôt collectif.

Quelques principes du concept de maison ancienne

1- Introversion ou extraversion?

L'élément fondamental du concept de «maison» est sans doute l'idée de la transformation de l'espace infini et éparpillé – donc incontrôlable - en un lieu limité, concentré et réuni en un point, donc maîtrisable et dominé au lieu d'être dominant. En construisant «sa maison» dans un passé immémorial, l'homme a réussi à créer non seulement son intérieur, mais aussi son extérieur en définissant son rapport avec l'espace.

Dans l'imaginaire des Iraniens, l'espace intérieur de la maison n'est pas séparable de la construction d'une maison. Autrement dit, l'élément fondamental de la maison est son intériorité. Mais cet espace intérieur ne prend sens qu'avec la présence de l'homme. Si la maison iranienne est introvertie, c'est parce qu'elle essaie manifestement de réduire le contact avec l'extérieur au minimum (une porte et un mur). Mais cette introversion prend un autre sens aussi avec une particularité qui saute aux yeux: l'effort de la reconstitution du «dehors» à l'intérieur au moins par deux mécanismes. Le premier est la division de l'espace intérieur de la maison en deux parties, l'une intime (*andarouni*), et l'autre réservée aux invités et aux «étrangers» (*birouni*). Le deuxième est le dialogue avec un «dehors» reconstitué et domestiqué, c'est-



▲*Dans les maisons iraniennes anciennes, les fenêtres donnent sur la cour ou le jardin*

à-dire la cour ou le jardin et sa fenêtre ouverte non pas sur le voisinage, mais sur le ciel. Cet effort pour ramener un échantillon du «dehors» serait peut-être un élément constitutif de la culture et de la vision du monde des Iraniens.

2- Unité et pluralité?

Existe-t-il une incompatibilité entre la pluralité et l'unité? Tout au long de son histoire, l'architecture iranienne a tendu à prouver le contraire. L'architecture domestique - comme l'architecture publique - se caractérise par un effort pour créer un équilibre entre les concepts d'unité et de pluralité. Cela se traduit par un lien dynamique et dialectique à créer entre le tout et la partie. Dans ce sens, dans une maison iranienne, chaque forme ou chaque espace est compréhensible de manière isolée, mais aussi dans le rapport qu'il établit avec le tout.

3- Ordre ou anarchie?

La maison iranienne est soumise à l'ordre, et cet ordre est géométrique. Le calcul mathématique et l'organisation géométrique semblent jouer un rôle déterminant dans l'organisation architecturale de l'espace intime. Dans les arts iraniens, les formes les plus complexes se créent sur la base de formes

Si la maison iranienne est introvertie, c'est parce qu'elle essaie manifestement de réduire le contact avec l'extérieur au minimum (une porte et un mur). Mais cette introversion prend un autre sens aussi avec une particularité qui saute aux yeux: l'effort de la reconstitution du «dehors» à l'intérieur au moins par deux mécanismes. Le premier est la division de l'espace intérieur de la maison en deux parties, l'une intime (*andarouni*), et l'autre réservée aux invités et aux «étrangers» (*birouni*).

géométriques simples, par la composition et la répétition de ces dernières. Les règles, les principes et les techniques de l'architecture iranienne se transmettaient oralement d'une génération à l'autre. Le fait qu'elle soit fondée sur les principes de base de la géométrie facilitait sans doute sa transmission. En outre, l'ordre géométrique était l'élément principal de l'union entre le tout et la partie. L'imaginaire iranien voyait peut-être dans la géométrie euclidienne un caractère absolu et immuable, capable de rapprocher l'homme de la logique de la création, de la nature, du ciel, de l'astronomie… De ce point de vue, les formes géométriques n'avaient pas seulement une simple valeur quantitative et spatiale, mais aussi une valeur qualitative et mentale.

4- Diversité ou uniformité?

Dans son ensemble, l'architecture iranienne est caractérisée par une grande diversité, mais il faut souligner que les instruments de l'expression de cette variété sont limités. Par conséquent, l'architecture - surtout celle des maisons -est marquée par une sorte d'uniformité et de ressemblance. Mais si l'on porte un regard plus précis, on découvrira que dans l'ensemble de l'architecture iranienne, ni la diversité, ni l'uniformité ne sont absolues. Ce qui existe, en réalité, est un équilibre esthétique entre les deux concepts.

5- Harmonie avec la nature

La maison iranienne est un lieu de vie en harmonie avec la nature. Cet accord se manifeste sous plusieurs formes: d'abord, par l'usage des matières premières facilement accessibles dans l'environnement naturel. Ensuite, par une adaptation avec les conditions climatiques (pente raide du toit dans une région pluvieuse, sous-sol et tour de vent dans les zones désertiques…). Cela se réalise



▲ *Maison iranienne, un lieu de vie en harmonie avec la nature*

également par la conservation d'une place centrale à la cour peuplée d'arbres et de plantes, avec un bassin d'eau et ouverte vers le ciel pour laisser la lumière du soleil éclairer les lieux et y créer un jeu de clairs-obscurs du lever au coucher du soleil.

6- Respect de l'intimité individuelle et familiale

L'architecture iranienne s'est développée dans le respect des croyances et des mœurs des habitants. Le plan des maisons dans un quartier est conçu de sorte qu'il est impossible que les habitants d'une maison puissent voir l'intérieur d'une maison voisine. Les espaces intérieurs ne se présentent pas non plus à la vue des passants dans la rue. L'entrée de la maison a une forme qui empêche qu'un arrivant puisse se trouver tout de suite dans les espaces intimes de la maison. Cela a été rendu possible par la création d'un espace intermédiaire appelé *hashti* (vestibule de forme octogonale). De coutume, l'étranger savait qu'il devait rester quelque temps au vestibule et faire durer son entrée, en disant «*Yâ Allah!*» pour faire entendre sa voix masculine, afin de ne pas déranger les femmes de la maison par une entrée surprise. D'après les spécialistes, une juste proportion entre la taille humaine et la taille des éléments architecturaux est un autre élément permettant le respect de l'intimité des habitants, pour que les habitants de la maison ne vivent dans des pièces ni trop grandes ni trop exiguës, et qu'ils n'aient au-dessus de leur tête des plafonds ni trop bas ni trop hauts. En enfin, la disposition des pièces et les espaces intérieurs les uns par rapport aux autres est telle que selon les coutumes familiales, les parents puissent se réserver un lieu intime et interdire aux enfants et aux autres membres de la famille d'y entrer sans autorisation. Le toit, la cour et le sous-sol sont les lieux préférés pour les jeux d'enfants.

***

Evolution socioculturelle de la maison contemporaine

Au XIXe siècle, la révolution industrielle et le développement de l'urbanisation étaient des phénomènes occidentaux, mais aujourd'hui, au XXIe siècle, l'urbanisation du monde rural, la métropolisation du monde urbain et la mondialisation des métropoles sont des phénomènes qui sont à constater à la fois dans les pays développés et en voie de développement. Ces évolutions semblent modifier avec plus de force la vie socioculturelle des nations dans les pays comme la Chine que les pays de l'Europe occidentale.

> La maison iranienne est un lieu de vie en harmonie avec la nature. Cet accord se manifeste sous plusieurs formes: d'abord, par l'usage des matières premières facilement accessibles dans l'environnement naturel. Ensuite, par une adaptation avec les conditions climatiques (pente raide du toit dans une région pluvieuse, sous-sol et tour de vent dans les zones désertiques...).

Le processus de la «vie urbaine» et de la «vie en ville» connaît des changements rapides et profonds, ce qui entraîne naturellement une évolution importante dans le domaine du logement et de la construction des maisons. Le mode d'organisation de l'habitat, la qualité et les fonctions de la maison changent. Dans les pays en voie de développement, ces

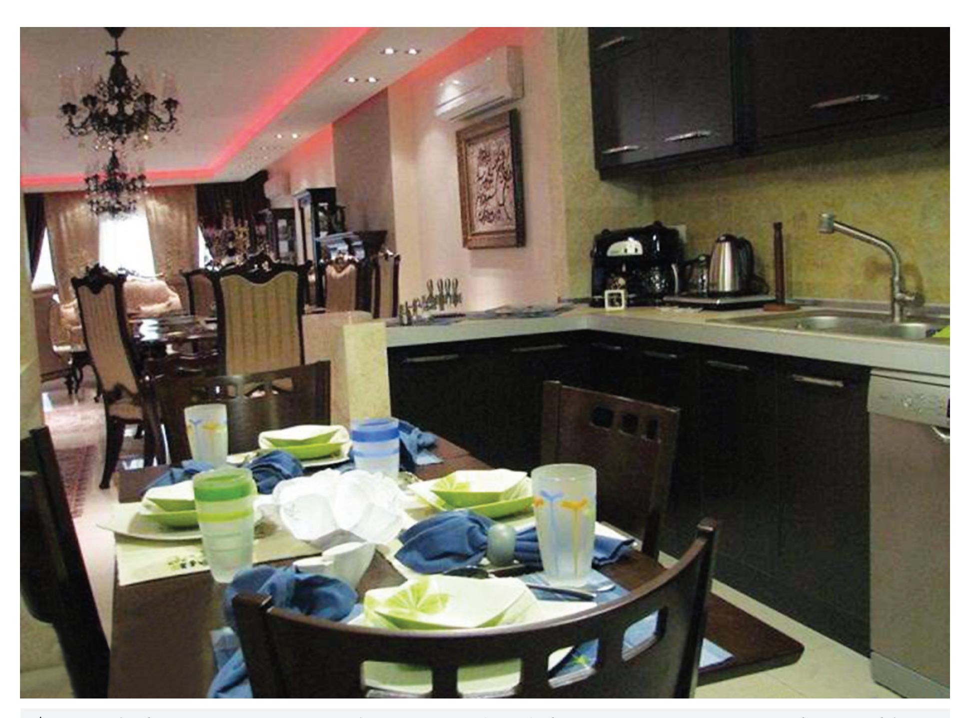
changements se font sentir avec plus de force en raison des changements socioculturels dont ils sont à la fois causes et effets, en raison d'une sorte de rencontre ou d'affrontement entre le système culturel d'«ici» et le système culturel d'«ailleurs» qui se veut mondial et de «partout».

Aujourd'hui, de nombreuses familles iraniennes vivent dans des maisons où le concept traditionnel de «lieux intimes» et de «lieux extérieurs» (*andarouni/birouni*) s'estompe devant des éléments contemporains comme la cuisine ouverte à l'américaine (open). Les écarts socioculturels entre les milieux urbains et ruraux diminuent en faveur de l'urbanisation des villages dans de nombreux pays en voie de développement dont l'Iran, où des valeurs comme l'espace privé ou l'individualisme gagnent du terrain. Les sociétés contemporaines vivent une période marquée par le changement assez rapide des paramètres socioculturels, qui prépare lui-même le terrain au changement du mode de vie traditionnel ainsi qu'à l'apparition progressive des modes de vie contemporains.

Aujourd'hui, de nombreuses familles iraniennes vivent dans des maisons où le concept traditionnel de «lieux intimes» et de «lieux extérieurs» (*andarouni/birouni*) s'estompe devant des éléments contemporains comme la cuisine ouverte à l'américaine (open).

1- La maison se rationalise

La maison n'est plus construite uniquement avec des matériaux locaux et «naturels», mais avec des matériaux standardisés venus d'ailleurs. Alors que la maison ancienne prend une valeur de patrimoine historique et culturel, la



▲ *Exemple d'une cuisine ouverte à l'américaine (open) dans une maison iranienne d'aujourd'hui*

maison contemporaine se rationalise: l'usage de plus en plus courant des fenêtres à double vitrage, le respect des règles du génie parasismique, etc.

La maison n'est plus l'héritage «généalogique» d'une grande famille où trois générations vivent ensemble, mais le logement moins permanent des familles nucléaires (couple + enfants). Ainsi, la maison fait moins partie de la mémoire familiale. Pendant l'ère de l'architecture moderniste du milieu du XXe siècle, plusieurs règles se sont imposées à la «maison»: elle doit être petite et simple, dépourvue de signes et de marques particuliers, et divisée en micro-espaces fonctionnels. «La maison est une machine à habiter», disait Le Corbusier (1887-1965). De ce point de vue, la famille nucléaire est à la fois la cause et l'effet de cette «machine à habiter» purement utilitaire et devenue un objet de consommation, car sur une plus vaste échelle, l'architecture moderne est devenue, comme la musique, la peinture et la littérature, un objet de consommation.

2- La maison s'urbanise

Aujourd'hui, les enfants se socialisent à l'école maternelle, dans les établissements scolaires, dans les terrains de jeux des parcs et autres espaces publics. Leur socialisation se complète à l'intérieur de la maison par les éléments «intrus» venus du dehors comme la télévision et Internet. A l'époque contemporaine, la maison semble ne plus être l'espace introverti replié sur lui-même, mais une institution qui se définit de plus en plus en rapport avec la «ville», car elle fait partie de cette dernière. Autrement dit, il apparaît que l'intérieur (matériel et mental) de la maison prend forme et s'identifie en fonction de l'extérieur. Cela est même valable pour les quartiers les plus traditionnels des villes comme Yazd ou ailleurs dans le monde, où la maison garde son apparence ancienne, mais se modernise de l'intérieur matériellement et mentalement.

L'urbanisation de la maison semble extrême dans la mesure où la plupart des fonctions historiques la quittent. Pour manger, se reposer, se détendre, se divertir, rencontrer, fêter, étudier, travailler… il faut de plus en plus sortir. La seule fonction qui reste peut-être à la maison est celle de «dortoir». Les restaurants, les cafés, les parcs, les stades, les cinémas, les rues, les centres commerciaux, les salles de spectacles… remplissent les fonctions dont une partie revenait autrefois à la maison, qui est désormais de moins de moins un lieu de souvenir et de mémoire. De ce point de vue, le slogan de la mairie de Téhéran semble s'être réalisé depuis longtemps: «Notre ville est notre maison».

Les restaurants, les cafés, les parcs, les stades, les cinémas, les rues, les centres commerciaux, les salles de spectacles… remplissent les fonctions dont une partie revenait autrefois à la maison, qui est désormais de moins de moins un lieu de souvenir et de mémoire. De ce point de vue, le slogan de la mairie de Téhéran semble s'être réalisé depuis longtemps: «Notre ville est notre maison».

3- La maison se mondialise:

De nos jours, rentrer chez soi, fermer la porte et tirer les rideaux ne signifie pas nécessairement qu'on quitte le «dehors». Car le «dehors» s'infiltre déjà à l'intérieur, sur une échelle planétaire, avec le téléphone, le fax, la télévision, Internet, et tout ce qui marche avec Wi-Fi et



▲ *Utilisation de matériaux exotiques dans les façades*

Bluetooth. La technologie change notre mode de vie et notre mode de penser. Elle influe aussi sur nos appartenances. La signification de la «maison paternelle» - selon l'expression persane - n'est plus le moment dans un monde où une personne nait dans une ville (également valable pour un pays et un continent), étudie dans une autre, et finit par s'installer et travailler dans une troisième. En même temps, les modèles de l'architecture et de la construction des maisons se mondialisent aussi, ce qui signifie une sorte d'homogénéisation de la culture d'être chez soi au moins dans la partie urbanisée du monde.

4- La maison s'individualise

Sans vouloir réduire l'individualisme à l'égoïsme qui se définit comme une tendance à ne vivre que pour soi, il faut admettre ici que l'individu contemporain tend à privilégier ses droits, ses intérêts et ses valeurs par rapport à ceux du groupe (famille, clan, corporation, caste…). De ce point de vue, la maison s'individualise aussi: en Iran comme ailleurs, les couples préfèrent avoir leur propre maison, être autonome par rapport à leurs familles. Les enfants veulent avoir leurs propres chambres, leurs propres numéros de téléphones, leurs propres ordinateurs. Dans la maison, tout le monde tend à être dans une relation particulière avec les autres: c'est chacun pour soi. Tout le monde réclame son espace privé et exige le respect de son espace vital. Les décorations intérieures des maisons se diversifient pour répondre au goût personnel des habitants. Ces décorations changent aussi d'une chambre à l'autre. Alors qu'on peut se connecter à Internet pour apprendre ce qui se passe à l'autre bout du monde, les relations avec les voisins, même ceux du palier, peuvent se réduire au strict minimum.

5- La maison se démocratise

Dans un système ancien, la maison était soumise aux règles du patriarcat et de la puissance paternelle, comme à l'extérieur. L'homme rentrait à la maison pour se reposer, et les autres habitants travaillaient pour son confort. Aujourd'hui, en Iran aussi, on exige le partage des tâches ménagères, d'autant plus que les autres membres de la famille sortent aussi pendant la journée, et reviennent à la maison pour se reposer.

6- La maison se commercialise:

Depuis toujours, la maison était un bien de grande valeur et un capital. Mais à l'époque contemporaine, elle devient une «marchandise» parmi d'autres, soumise à la logique du marché de l'offre et de la demande. La spéculation immobilière joue avec injustice sur la «valeur ajoutée» d'un bâtiment, d'un quartier ou d'un possible projet d'urbanisme ou d'aménagement urbain à l'avenir. Et bien que cela puisse paraître au fond très immoral, les banques demandent la maison comme garantie

pour le remboursement d'un prêt. La maison n'est donc plus un capital moral et mental, mais un objet de consommation d'une part, et un objet monétaire et monnayable de l'autre.

7- La maison se bureaucratise

Comme dit le vieil adage, «entre ses quatre murs, on est libre de faire ce qu'on veut». Mais ce n'est plus le cas depuis la mise en place des normes de l'urbanisme contemporain et la législation de plus en plus restrictive imposée par l'Etat, la mairie et les organisations de la gestion urbaine: permis de construire, permis de rénovation, déclaration d'achèvement et de conformité des travaux, projets d'aménagement, expropriations, schémas directeurs, plans d'urbanisme, taxe d'habitation, taxe de rénovation…

***

Conclusion

Tandis que même dans les pays en voie de développement, la maison traditionnelle (bâtiments vieux de cent ans) entre dans le domaine du patrimoine historique et culturel, le concept de maison contemporaine fait l'objet d'études et de débats anthropologiques, sociologiques, culturels et politiques. La maison est un paramètre inséparable du mode de vie individuel et collectif. Bien que les maisons anciennes soient en voie de disparition ou en train de devenir des objets muséaux, les modes de vie traditionnels coexistent avec les modes de vie contemporains. Nous vivons une époque de transition et de coexistence de ces modes de vie multiples et complexes, ou rien n'empêche que des esprits modernes vivent dans les maisons anciennes, et les esprits traditionalistes vivent dans les maisons les plus modernes. Mais une chose semble s'affirmer avec plus de certitude: une vraie «maison» est plutôt faite de la mentalité de ses habitants que de l'architecture et des matériaux de construction.

Si autrefois, la maison obéissait à la logique de la production, elle se soumet aujourd'hui aux normes de la consommation. Si elle se concentrait autrefois autour de l'idée du travail, elle est aujourd'hui un idéal de confort et de bien-être. Si la vie des habitants de la maison s'organisait autour des valeurs collectives et paternelles, elle tend de plus en plus à s'organiser autour des droits individuels de chacun des habitants. Si la maison d'autrefois était habitée par un esprit de solidarité qui renforçait le capital social de chaque membre, ce capital social s'affaiblit aujourd'hui en raison de la méfiance résultant de l'individualisme et de ses conséquences sociales, culturelles et économiques. La culture de vivre en maison a changé par rapport au passé, et il est difficile d'imaginer que cette évolution s'arrête à son état actuel. ■



▲*Avènement des motifs du logement extraverti dans l'architecture contemporaine*

Ghazal-3

La voiture solaire de l'Université de Téhéran au World Solar Challenge-2015 (Australie)

Babak Ershadi

La possibilité de fabriquer et de produire industriellement des voitures propulsées par les énergies propres est une préoccupation permanente des ingénieurs et des écologistes. Depuis des années, des progrès importants ont été réalisés dans l'industrie automobile pour réduire le taux de consommation de carburants. A titre d'exemple, avec la conception du convertisseur catalytique, le taux de pollution a sensiblement diminué. Un convertisseur catalytique est un dispositif qui traite les gaz d'échappement des voitures avant leur rejet et réduit la pollution de façon considérable. En même temps, les centres de recherche et les constructeurs automobiles souhaitent pouvoir réduire le taux de pollution en développant la technologie de différents types de voitures électriques ou d'automobiles hybrides électriques. Parallèlement à ces efforts, des projets de recherche sont en cours dans différents pays pour étudier la faisabilité de l'usage de l'énergie solaire en tant que source de propulsion des voitures, pour ramener le taux de pollution à zéro.

L'invention des cellules photovoltaïques et la possibilité de produire directement de l'électricité par la lumière et le rayonnement solaire a donné espoir aux ingénieurs de pouvoir mettre progressivement fin à l'usage des énergies fossiles dans l'industrie automobile. La cellule photovoltaïque industrielle a été inventée en 1954, mais pendant ces soixante dernières années, les cellules solaires qui font fonctionner nos petits appareils comme les calculatrices ou les montres, semblent encore loin d'être capables de faire rouler nos automobiles, et demeurent toujours l'objet de recherches, leur rendement électrique encore insuffisant pour faire rouler les voitures. Avec la capacité actuelle des cellules solaires, il faut que les voitures soient d'une très grande dimension pour pouvoir contenir le nombre nécessaire de cellules solaires.

Les meilleures universités du monde et les centres de recherche ne baissent pas les bras. Le travail continue pour perfectionner le rendement de la production d'électricité de l'énergie solaire et son adaptation à l'industrie automobile. Les unités de recherche universitaires et des instituts scientifiques et techniques présentent leurs derniers acquis dans ce domaine lors des expositions et des compétitions internationales. En Iran, plusieurs universités et centres de recherche travaillent dans différentes disciplines techniques liées à l'industrie automobile, et il existe parmi eux deux centres qui mènent des recherches, depuis des années, sur la conception et la fabrication de voitures solaires: l'Université de Téhéran et l'Université Azâd Islamique de Ghazvin.

«Ghazal-3», conçue et fabriquée par les étudiants de l'Université de Téhéran, a participé à la 13e édition du World Solar Challenge en Australie, mais ce n'est pas la première voiture solaire d'une université iranienne ayant été présente à une compétition internationale. Avant la voiture des étudiants de l'Université de Téhéran, «Havine-2» de l'Université Azâd Islamique de Ghazvin avait participé à la 12e édition du World Solar Challenge et avait fini 17e à cette compétition internationale.

Fondé en 1987, le World Solar Challenge organise, une fois tous les deux ans, une course de voitures solaires sur un parcours de 3020 km en Australie, de Darwin à Adélaïde. A chaque édition de cette compétition, l'une des plus prestigieuses dans son genre, les meilleures universités et centres de recherche mondiaux sont présents avec leurs prouesses technologiques dans différentes disciplines liées aux voitures solaires. L'édition de 2015 du World Solar

Challenge du 18 au 25 octobre a vu cette année la participation de «Ghazal-3» de l'Université de Téhéran. Avant «Ghazal-3», les étudiants de la Faculté des techniques de l'Université de Téhéran avaient déjà conçu et fabriqué deux autres voitures solaires. «Ghazal-3» est une voiture solaire à quatre roues, avec deux moteurs électriques. Elle est la première voiture solaire iranienne qui transporte deux personnes. «Ghazal-3» de l'Université de Téhéran a fini 11e au World Solar Challenge de 2015 où était présentes 46 équipes de 25 pays: Etats-Unis (6 équipes), Grande-Bretagne (3 équipes), Australie (5 équipes), Japon (5 équipes), Pays-Bas (3 équipes), Turquie (3 équipes), Afrique du Sud (2 équipes), ainsi que l'Iran, l'Autriche, le Canada, le Chili, la Chine, la Colombie, l'Allemagne, Hongkong, la Hongrie, l'Inde, l'Indonésie, la Malaisie, la Pologne, Singapour, la Suède, la Thaïlande, les Emirats Arabes Unis (1 équipe). L'objectif de cette compétition est de promouvoir la recherche dans le domaine des voitures solaires, et plus globalement de sensibiliser aux énergies renouvelables.

Le projet «Ghazal» a commencé en 2005 à l'Université de Téhéran avec le parrainage du constructeur automobile iranien Iran-Khodro. La conception et la fabrication du châssis, du freinage, des roues, du volant… n'ont duré que quelques mois, mais «Ghazal-1» n'a pas eu le temps de se présenter à temps à l'édition 2005 du World Solar Challenge. Pourtant pour tester cette première «Ghazal», l'Université de Téhéran a organisé au printemps 2006 un voyage de 560 km de Téhéran à Ispahan. Les résultats positifs de cet essai ont encouragé les étudiants de la Faculté des Sciences et Techniques de l'Université de Téhéran à participer en été aux compétitions internationales de Taïwan



▲ *«Havine-2», voiture solaire de l'Université Azâd Islamique de Ghazvin*

> En Iran, plusieurs universités et centres de recherche travaillent dans différentes disciplines techniques liées à l'industrie automobile, et il existe parmi eux deux centres qui mènent des recherches, depuis des années, sur la conception et la fabrication de voitures solaires: l'Université de Téhéran et l'Université Azâd Islamique de Ghazvin.



▲ *Voiture solaire «Ghazal-1»*



▲ *Voiture solaire «Ghazal-2»*

où «Ghazal-1» est sorti huitième. Cette première présence à une compétition internationale a permis aux concepteurs de «Ghazal» de bien identifier les points faibles de leur voiture solaire qui pesait trop lourd (350 kg) pour le faible rendement de ses cellules solaires.

Le projet «Ghazal» a commencé en 2005 à l'Université de Téhéran avec le parrainage du constructeur automobile iranien Iran-Khodro. La conception et la fabrication du châssis, du freinage, des roues, du volant... n'ont duré que quelques mois, mais «Ghazal-1» n'a pas eu le temps de se présenter à temps à l'édition 2005 du World Solar Challenge.

«Ghazal-2» a été conçue et fabriquée à la Faculté des Sciences et Techniques de l'Université de Téhéran en 2011. En comparaison à la voiture solaire de 2005, «Ghazal-2» pesait 100 kg de moins (250 kg), ses cellules solaires avaient un plus grand rendement, et son moteur ainsi que ses batteries avaient été fabriqués avec une technologie plus avancée. Sa carrosserie avait une forme plus moderne et plus aérodynamique. Elle atteignait une vitesse de 100 à 120 km/h.

«Ghazal-3» a été conçue et fabriquée en 2014-2015 pour correspondre aux critères de base de grandes compétitions comme ceux du World Solar Challenge en Australie. En réalité, le but des centres de recherche dans le monde est d'élever les standards des voitures solaires à la hauteur de ceux des voitures électriques; l'objectif final étant de préparer le terrain à la fabrication industrielle et la commercialisation massive de voitures solaires en tant que véhicules électriques aux batteries rechargeables à l'énergie solaire. Les cellules solaires de «Ghazal-3» sont les mêmes que celles de «Ghazal-2». Elle n'est plus à trois roues, mais à quatre, et sa capacité a augmenté de une à deux personnes à bord. Elle est équipée de deux moteurs, tandis que le volume et la capacité de ses batteries ont également augmenté.

Les règles des compétitions du World Solar Challenge expliquent clairement les objectifs que les centres de recherche se fixent pour améliorer la qualité technique des voitures solaires, et les rapprocher de plus en plus des normes commerciales:

- La course se déroule sur des routes publiques, les voitures doivent donc correspondre aux règles de la circulation.
- Si le poids du chauffeur et de chaque passager (incluant les vêtements) est inférieur à 80 kg, du poids lui est rajouté jusqu'à atteindre les 80 kg règlementaires.
- Les dimensions maximales des véhicules sont 5 m de long, 2 m de large et 1,6 m de haut, ce qui correspond aux dimensions habituelles des véhicules grand public.
- Le créneau horaire de conduite est entre 8 heures du matin et 17 heures. Tout

au long du parcours, il existe des points de contrôle où chaque voiture doit obligatoirement s'arrêter. Seule la maintenance est autorisée (mais pas les réparations) durant ces pauses, où les organisateurs contrôlent aussi la conformité des voitures avec les règles.

- La capacité des batteries est limitée à 5 kWh maximum. Au départ de la course, les batteries peuvent être complètement chargées. Elles ne peuvent pas être changées durant la compétition, sauf si elles rendent l'âme. Mais une pénalité de temps sera ajoutée si les batteries sont changées.

- Depuis 2007, des éléments de sécurité sont rendus obligatoires. La décélération du système de freins doit être d'au moins 3,8 m/s2. Le siège du conducteur doit avoir un angle de 27 degrés pour se rapprocher des voitures grand public.



▲ *Voiture solaire «Ghazal-3» en Australie*

Les véhicules grand public avec un moteur à essence, un moteur électrique ou hybride, transportent quatre ou cinq personnes, et ils sont de petite dimension par rapport à leur puissance. Les voitures solaires ont des moteurs beaucoup moins puissants, et doivent avoir une très grande dimension pour porter le maximum de cellules photovoltaïques possibles. Pour le moment, il apparaît que les voitures solaires ne peuvent toujours pas être utilisées comme un véhicule «normal» dans les villes ou sur les routes. C'est la critique la plus importante que l'on formule à leur propos. Mais il faut se rappeler que depuis vingt ans, d'énormes



▲ *Membres de l'équipe du projet «Ghazal-3» de l'Université de Téhéran en Australie*



▲ *Voiture solaire «Ghazal-3»*

progrès ont été enregistrés dans ce domaine. Il est donc tout à fait vraisemblable de croire que le processus va se poursuive à l'avenir et que les voitures solaires vont peu à peu devenir plus puissantes et moins grandes pour pouvoir défier enfin les véhicules actuels.

La conception a été réalisée en trois mois par une équipe de 25 étudiants, et le processus de fabrication a duré six mois. Des étudiants des facultés d'ingénierie, de mécanique, d'informatique et d'art de l'Université de Téhéran ont également collaboré à ce projet de la Faculté des Sciences et Techniques.

Le projet «Ghazal-3» de l'Université de Téhéran a duré un an et il a coûté 20 milliards de Rials, dont 10 milliards pour les frais du voyage des membres de l'équipe en Australie. L'Université de Téhéran ne pouvait pas autofinancer le projet, qui a donc été parrainé par la Bank Passargad, l'Organisation nationale de la protection de l'environnement, la Fédération iranienne du Sport Automobile, et plusieurs sociétés du secteur privé. La conception a été réalisée en trois mois par une équipe de 25 étudiants, et le processus de fabrication a duré six mois. Des étudiants des facultés d'ingénierie, de mécanique, d'informatique et d'art de l'Université de Téhéran ont également collaboré à ce projet de la Faculté des Sciences et Techniques.

Après sa participation au World Solar Challenge en Australie, «Ghazal-3» aura droit à un tour sur les routes d'Iran, l'occasion pour les étudiants des universités de province de mieux connaître les caractéristiques techniques de cette voiture solaire. ■

Sources:

www.worldsolarchallenge.org
Quotidien *Shargh*, n° 2430, dimanche 25 octobre 2015.

Hossein Safi et la nouveauté dramatique

Samirâ Ahansâz

Au cours du XXème siècle, le théâtre français renonce au réalisme pur et se réclame de plus en plus d'un certain symbolisme et de l'abstraction. Ce théâtre cherche désormais à mettre en scène l'errance, l'angoisse et une vision de l'absurde trouvant ses racines dans les deux guerres mondiales. Cette recherche d'une modernité reflétant un monde bouleversé touche assez rapidement le théâtre persan, conquis par la nécessité de mettre en œuvre de nouvelles formes dramatiques. Cependant, tout en s'informant et en s'inspirant des expérimentations des avant-gardes européennes, notamment françaises, la nouvelle génération de dramaturges iraniens s'intéresse également à l'exploitation du potentiel folklorique iranien et d'une féroce satire sociale alimentée par la réalité du pays. Considérons par exemple *Tchahâr Sandough* (Quatre boîtes) de Bahrâm Beyzâ'i (1967) qui dénonce, à travers un symbolisme des couleurs, la fabrication par une société de ses propres dictateurs. Les quatre personnages du drame, chacun désigné par une couleur, incarnent les différentes composantes de la société iranienne; à jamais persécutés par un épouvantail animé, ces personnages présentent quelques similitudes dans leur incapacité à communiquer, leur ignorance et l'obscurantisme qui les entourent et les imprègnent, avec les marionnettes de Beckett. Dans *Vos'at-e Entezâr* (L'étendue de l'attente) de Nâder Ebrâhimi, nous assistons à la sombre vie d'un couple stérile vivant dans le vain espoir d'un enfant; ce couple nous rappelle celui d'Estragon et Vladimir de Beckett qui «attendent un nommé Godot, dont on ne sait rien non plus, sinon qu'il ne viendra pas».[1]

Hossein Safi, dramaturge contemporain iranien originaire de Hamedân, a également pratiqué les expérimentations formelles propres au théâtre moderne. Il se fait connaître adolescent en réalisant une pièce de Bahrâm Beyzâ'i sous le titre de *Ziâfat* (Le festin). Eclectique, ce directeur de production, scénariste, romancier et dramaturge, est surtout connu pour ses pièces dramatiques, parmi lesquelles *Gong* (Le Muet), *In Hayât o oun hâyat* (Ce jardin-ci et ce jardin-là), et *Be Gorghâ shellik konid* (Tirez sur les loups) sont les plus remarquables.

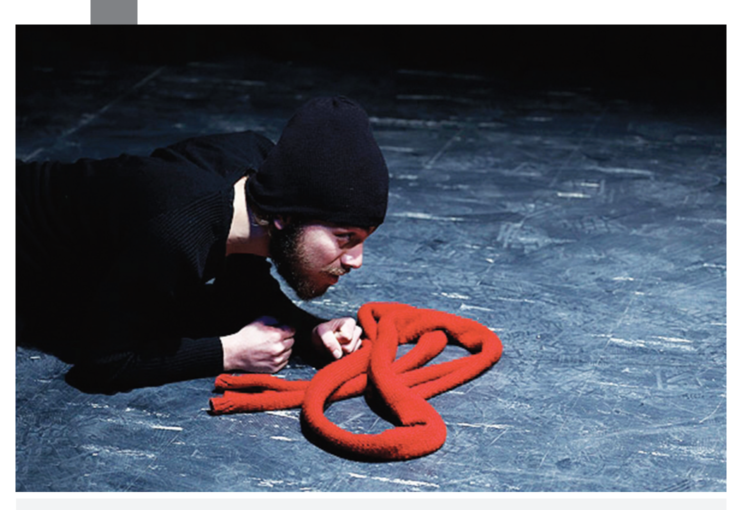
Le Muet, qui constitue l'une des cinq pièces du cycle *Djâddeh laghzandeh ast* (La route est glissante), est le récit d'un événement survenu hors de la scène, celui du crash d'un avion auquel seul un couple survit. L'ambiguïté de la pièce est suggérée dès le titre: la syllepse employée dans le titre annonce l'équivoque d'un univers tiraillé, celui du monde de l'imaginaire féminin et le réel prosaïque et inexorable auquel obéit le mari. *Gong* signifie à la fois "obscur" et "abstrus", mais aussi "muet" en persan. La mutité est en effet une caractéristique commune aux deux personnages. Dans cette pièce, cette dernière n'est pas physique



▲ *Hossein Safi*







▲ *Pièce dramatique* In Hayât o oun hâyat *(Ce jardin-ci et ce jardin-là), photos: Imân Hâmikhâh*

mais plutôt abstraite: le mari et la femme sont incapables de communiquer ensemble. Les répliques ne servent donc pas à l'évolution du dialogue ou de l'action, puisque la langue a perdu sa fonction de communication.

Dans cette pièce, le couple est situé dans un état de suspens, comme dans les limbes. Les vautours tournant autour des débris de l'avion incarnent l'obsession de la mort qui entoure le drame. La tranchée creusée par le crash est considérée par la femme dans un état proche du délire comme sa maison, et constitue le symbole de la misère conjugale dans lequel s'est enfermé le couple. Comme dans les romans de l'absurde, l'espace référentiel est révélateur de la solitude de l'homme, de l'impossibilité de communiquer. Cependant, même si on ne se comprend pas, la présence de l'autre est nécessaire pour atteindre ses objectifs. L'homme, hostile vis-à-vis de sa femme, a pourtant besoin d'elle pour mettre la main sur son héritage.

Parmi les procédés stylistiques employés par Safi dans cette pièce, on peut reconnaître l'effet de distanciation de Brecht. Ainsi, les personnages se déclarent acteurs et confirment qu'ils jouent leur rôle: «*Le jeu n'est pas fini, je ne peux pas jouer sans camarade*»[2], déclare l'acteur principal à la recherche de l'actrice dont la présence est indispensable pour la continuation de la représentation. La vie même du couple semble n'être qu'un jeu. Cependant, le recours aux figures mythiques et légendaires est également à souligner: la destinée des personnages du *Muet* est parfois tellement confondue avec les personnages du *Shâhnâmeh* (Le Livre des Rois) de Ferdowsi qu'elle nous fait croire que les personnages de la pièce sont en quelque sorte une version

56

contemporaine de ces héros mythiques. A titre d'exemple, la figure du Siâvash du *Shâhnâmeh* paraît être reprise par le personnage du frère de la femme, tué au front pendant la guerre Iran-Iraq. En trouvant la plaque portée au cou par son frère, la femme fait une remarque sarcastique à l'égard de Rostam en disant: «*Je ne suis plus seule, j'ai trouvé mon Siâvash*»[3], ou encore «*Mon Siâvash a combattu consciencieusement les Touraniens*»[4], en référence au classique épique de Ferdowsi.

Ce jardin-ci... est une autre pièce de Safi qui met en scène les efforts d'une jeune reporter aidée par un photographe pour dénoncer les abus des hommes de pouvoir, ce qui mettra leur vie au péril. Cette pièce qui appartient à la catégorie d'œuvres dramatiques modernes comprend une critique socio-politique violente envers tous les démagogues qui, se réclamant abusivement de la religion ou d'un titre d'héroïsme non justifié, ont accédé au pouvoir. La scène initiale montre la jeune femme interrogée par un juge d'instruction sur son rôle dans le meurtre du jeune photographe. Au fil des dialogues, les intentions se dévoilent et nous nous apercevons que le meurtre a en réalité été commis par des complices de l'avocat et du juge d'instruction, deux tartuffes se dissimulant sous des apparences dévotes, acteurs importants de corruptions sociales et économiques. Se croyant cible des enquêtes des deux reporters, ils ont essayé de les éliminer. Même si les imposteurs sont démasqués à la fin, la situation initiale est rétablie et la justice arrêtée. En tant que dramaturge moderne, Safi ne renonce pas à la pratique occasionnelle des jeux de mots gratuits, ce qui met en relief la modernité de son écriture. En voici un exemple: l'avocat et le juge d'instruction paraissent être deux vieux amis, connaissant les deux



▲ *La destinée des personnages du* Muet *est parfois confondue avec les personnages du* Shâhnâmeh *(Le Livre des Rois) de Ferdowsi*

reporters même avant étudier le dossier de meurtre:

L'avocat: Comment connais-tu cette fille?

Le juge d'instruction (surpris): Fille!? Mais c'était un garçon!

L'avocat (surpris): Garçon !? Comment ça?

Le juge d'instruction: Voyons, même les plus stupides des créatures savent reconnaître les garçons des filles.

L'avocat: Vraiment? Oui, je suppose qu'ils savent.

Le juge d'instruction: Enfin, comment connais-tu ce garçon?

L'avocat: De la même façon que tu connais cette fille!

Le juge d'instruction: Alors, comment je la connais?

L'avocat: Toi? Eh bien, je suppose... Laisse tomber maintenant. Dis-moi comment tu connais cette fille?

Le juge d'instruction: Mon Dieu, j'ai déjà dit que ce n'était pas une fille mais

un garçon.

L'avocat: Oh, un garçon. Maintenant, comment est-ce que tu connais ce garçon?

[...].[5]

Tirez sur les loups met en scène la destinée tragique de deux sœurs qui apparaissent sous divers noms dans la pièce; pendant la bataille de Khorramshahr durant la guerre Iran-Iraq, leur père, un capitaine traître et déserteur qui a rejoint l'armée irakienne, dénonce sa fille aux Renseignements; son plan éventé, il s'enfuit avec sa fille dans le désert en se faisant passer pour un militaire en mission pour échapper à la peine de mort. Les deux sœurs séparées ne se revoient que de longues années plus tard dans un café géré par le père vieilli et tenu par le fiancé de la fille aînée. Ainsi, des personnages qui ne semblent pas se connaître constituent «une famille». Ajoutons qu'un accordéoniste aveugle joue le rôle du philosophe de la pièce. Cet accordéoniste est comme le porte-parole du dramaturge qui, avec ses maximes moralisantes et sarcastiques, condense l'essence de l'œuvre.

Dans cette pièce, Safi tente, d'une part, de dénoncer les excès de l'anti-traditionalisme et du pessimisme du monde moderne vis-à-vis des survivants de la guerre et d'autre part, de distinguer entre les prétendus héros (faux dévots) et les véritables défenseurs de la patrie. Il tente de nous effrayer des «*loups qui en apparence ne ressemblent pas aux loups.*»[6]

L'étude de ces trois pièces nous a conduits à découvrir quelques caractéristiques se dégageant des pièces de Safi. Tout d'abord, l'ambiguïté du discours ou plus exactement l'équivoque des discours est à noter: des questions implicites se posent, dont les réponses, à supposer qu'il y en ait, se dévoilent au fur et à mesure, étape par étape. Ceci pourrait tenir à l'occultation de l'événement principal, qui a eu lieu hors de la scène dans un passé proche ou lointain, alors que l'on n'assiste qu'à ses conséquences. Deuxièmement, dans la plupart des pièces de Safi, aucune indication initiale n'est donnée sur les personnages, aux multiples apparitions fragmentaires, que le spectateur découvre au cours de la pièce. Ils sont définis soit par leur sexe (femme, homme, fille, garçon), soit par leur profession (juge d'instruction, avocat, directeur de café, accordéoniste, etc.); ce n'est qu'au cours de la pièce, après plusieurs scènes, que des renseignements épars et insuffisants sur l'état civil des personnages sont fournis. C'est le procédé du récit indirect qu'emploie le dramaturge afin de faire participer ses lecteurs à la reconstruction de son œuvre. En d'autres termes, les personnages sont vaguement et indirectement présentés au travers des paroles d'autres personnages. De plus, nous découvrons souvent que les personnages, qui semblaient étrangers l'un à l'autre, sont souvent associés par des liens forts. Le langage qu'ils emploient entre eux est ainsi toujours familier.

Troisièmement, le dilemme manichéen

Hossein Safi, dramaturge contemporain iranien originaire de Hamedân, a également pratiqué les expérimentations formelles propres au théâtre moderne. Il se fait connaître adolescent en réalisant une pièce de Bahrâm Beyzâ'i sous le titre de *Ziâfat* (Le festin). Eclectique, ce directeur de production, scénariste, romancier et dramaturge, est surtout connu pour ses pièces dramatiques.



entre le bien et le mal est toujours consciemment souligné et présent dans ces pièces: dans *Le Muet*, la femme incarne l'innocence de l'être humain alors que l'homme en représente la turpitude; dans *Ce jardin-ci…* la fille et le garçon sont défenseurs de la justice avec, en vis-à-vis, l'avocat et le juge d'instruction; dans *Tirez sur les loups,* les deux sœurs sont le symbole des opprimées tandis que le père incarne l'oppresseur impitoyable. Enfin, il est à noter que les lieux décrits sont la plupart du temps sombres (lieu de crash d'un avion, parsemé de corps et enfumé dans *Le Muet*; un espace clos uniquement illuminé d'une lampe braquée sur la chaise où est assis un personnage enchaîné dans *Ce jardin-ci…*; une hutte au milieu du désert dans *Tirez sur les loups*) ou imprécis par manque d'indications scéniques ou l'emploi des adjectifs indéfinis comme «quelques». Dans *Ce jardin-ci…* l'espace est défini ainsi: «*Dans un lieu qui pourrait être n'importe où.*»[7]

La conclusion paraît claire: malgré une nouveauté formelle, les pièces de Safi sont marquées par un discours idéologique clairement décelable. Autant opposé aux excès des traditionalistes qu'à ceux des modernes, Safi est en quête de la modération défendue par Ali Shariati auquel il fait de nombreuses allusions dans ses pièces. Il tente en effet d'établir un pont entre la génération de la guerre et celle de l'après- guerre. A côté du thème fréquent de la guerre, les pièces de Hossein Safi reflètent également les problèmes de société tels que l'infidélité, la vanité, l'hypocrisie, etc. pour nous faire mieux comprendre comment l'égocentrisme a changé le véritable sens de la vie. ■



Malgré une nouveauté formelle, les pièces de Safi sont marquées par un discours idéologique clairement décelable. Autant opposé aux excès des traditionalistes qu'à ceux des modernes, Safi est en quête de la modération défendue par Ali Shariati auquel il fait de nombreuses allusions dans ses pièces.

---

1. George Décote, *Itinéraires littéraires XXème siècle 1950-1980*, Paris: Hatier, 1991, p. 107.
2. Hossein Safi, *Djâddeh laghzandeh ast* (La route est glissante), Téhéran, Neguima, 1386, p. 8.
3. *Ibid.*, p. 23.
4. *Ibid.*, p. 22.
5. Hossein Safi, *In Hayât o oun hayât*, 1392, p. 4, http://ketabnak.com/book/56924/
6. Hossein Safi, *Be Gorg-hâ shellik konid*, p. 12, http://ketabnak.com/book/56182/
7. Hossein Safi, *In Hayât va oun hayât*, 1392, p. 11, http://ketabnak.com/book/56924/

Bibliographie:

- Décote, George, *Itinéraires littéraires XXème siècle 1950-1980*, Paris, Hatier, 1991.
- Râhnemâ, Touradj, "L'histoire du théâtre moderne persan (1870-1980) (I)", *La Revue de Téhéran*, Téhéran, no. 54, 2010.
- Safi, Hossein, *Djâddeh laghzandeh ast* (La route est glissante.)*,* Téhéran, Neguimâ, 1386. https://hal.archives-ouvertes.fr
- Safi, Hossein, *In Hayât va oun hayât*, 1392, http://ketabnak.com/book/56924/
- Safi, Hossein, *Be Gorg-hâ shellik konid*, http://ketabnak.com/book/56182.

CULTURE ENTRETIEN

La poésie plasticienne

Entretien avec Jean-Pierre Brigaudiot à l'occasion de son exposition «Il y a tant de choses à dire» à la galerie Seyhoun.

Zeinab Golestâni

Texte de présentation du catalogue de l'exposition:
Les œuvres que présente Jean-Pierre Brigaudiot à la galerie Seyhoun de Téhéran relèvent de cinq médiums: l'écriture, la peinture, la photographie, les dessins et la vidéo. Le dénominateur commun en est la poésie: une poésie contemporaine, libre de règles préalables, poésie avec des mots et poésie sans mots car ce qui est poésie sait se passer des mots. Cette poésie rencontre la peinture et se fait tableau, rencontre la vidéo et se fait cinéma, rencontre la photo et se fait image. Lorsqu'elle est poésie sans mots, elle compte vainement les étoiles ou rêve et bâtit le monde, s'appuyant parfois sur la géométrie et les mathématiques qui ne s'opposent pas à une dimension poétique. D'une certaine manière, l'œuvre de Jean-Pierre Brigaudiot est comme un rêve, une tentative de dire et d'exprimer les choses, celles qu'on voit, celles qu'on ressent, celles qu'on ne comprend pas. Bien que Jean-Pierre Brigaudiot ne parle pas le farsi, le poème en tableau, en photo ou en vidéo est un véritable partage de ce qui se donne à voir comme de ce qui se donne à entendre: la peinture, le signe et le chant ou le murmure. Dialogue de sourds pas tellement sourds dès lors qu'on se met à l'écoute.
Les œuvres de Brigaudiot sont à jamais in-finies, toujours en danger d'être reprises, relues, transformées. Leur malléabilité n'est pourtant pas programmée, elle advient naturellement car le temps modifie le sens et les formes de toute chose.

C'est lors d'un entretien à la galerie Seyhoun que Jean-Pierre Brigaudiot nous parle de son œuvre, de ses expositions et de ses activités en Iran.

Ce qui a d'abord retenu notre attention dans cette exposition, c'est la poésie qui semble être pour vous comme un trésor caché, un trésor sorti du tiroir du temps. Dans un entretien, vous avez dit que vous aviez redécouvert la poésie, qu'entendez-vous par cela?

Durant une longue période de ma vie, j'ai énormément travaillé à l'université, en même temps qu'à organiser mes expositions. Quand j'étais doyen de l'université, je n'avais pas beaucoup de temps pour m'isoler et surtout je n'avais plus de silence intérieur, ce dont j'ai besoin pour qu'advienne ma poésie. Quand on travaille beaucoup, l'esprit est encombré des bruits de la vie. Et pour écrire la poésie, j'ai besoin de silence - ce qui n'est pas le cas pour tous ceux qui écrivent de la poésie. C'est quand j'ai cessé de travailler à l'université que j'ai retrouvé ce silence, cette tranquillité. Alors j'ai recommencé à écrire de la poésie, beaucoup, énormément.

La poésie, pour vous, est-ce le silence?

Non, le silence n'est que la condition d'écriture de la poésie, j'ai besoin de silence autour de moi et dans ma tête pour écrire, le silence est comme une plongée en apnée, une coupure du bruit du monde.

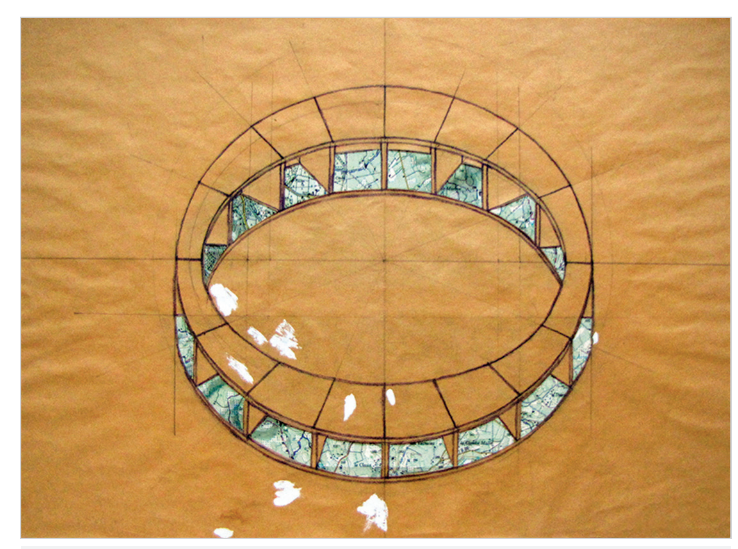
Nous retrouvons ce même intérêt pour la poésie

dans une exposition de 2012, «Crossing». Comment définissez-vous la poésie; partagez-vous le même avis que Heidegger sur la poésie comme véritable habitat de l'homme?

Oui, d'une certaine manière, on peut dire les choses de différentes manières, et cela dépend de la définition que l'on donne de la poésie. Une définition restreinte de la poésie est d'être écriture, mais on sait bien que dans la vie courante, on rencontre des choses poétiques, des paysages, un moment de vie, le brouillard, des objets, la pluie - tout cela peut apparaître comme quelque chose qu'on appelle poétique. Pour moi, la poésie existe dans l'écriture et avant l'écriture, d'une certaine manière ailleurs, c'est pour cela que j'ai utilisé l'espace de la peinture pour écrire ma poésie. Dans cette exposition, je présente par exemple ma poésie écrite sur des tableaux, en peinture, avec un espace, des couleurs, un contexte donné à la poésie, et je présente également des œuvres où il n'y a pas de mots, car il est aussi possible de «dire» la poésie sans passer par les mots.

C'est-à-dire sans écriture?

En effet, certains tableaux n'ont pas d'écriture, qui est par exemple remplacée par des nombres. C'est une expérience que j'ai commencée avant de revenir à la poésie des mots. Il s'agit en quelque sorte de rêveries que je qualifie de poétiques, liées à la nuit, lorsque je contemple les étoiles. Alors j'aimerais les compter, les connaître et les reconnaître. L'usage des nombres, lié à cet imaginaire, est pour moi une poésie sans les mots qui croise l'arithmétique - et il y a une poésie dans l'arithmétique, une poésie de l'énumération, de la scansion, de la psalmodie, comme il y a une poésie primaire et fondamentale dans la fascination qu'exercent les vagues



▲ Paysage discontinu*, dessin et collage sur papier, 30x45 cm, 1996.*

s'exténuant sur la plage, poésie de l'infini, au-delà de l'ici-bas et de nous-mêmes.

Pourquoi avoir utilisé le persan dans certaines œuvres?

Ma poésie écrite en persan est liée à une exposition que j'ai faite en 2012. Une galeriste de Téhéran vivant en Iran et à Paris, avait apprécié mon travail

Dans la vie courante, on rencontre des choses poétiques, des paysages, un moment de vie, le brouillard, des objets, la pluie - tout cela peut apparaître comme quelque chose qu'on appelle poétique. Pour moi, la poésie existe dans l'écriture et avant l'écriture, d'une certaine manière ailleurs, c'est pour cela que j'ai utilisé l'espace de la peinture pour écrire ma poésie.

d'écriture de poésie en peinture et en photo. Elle m'avait invité à exposer à Téhéran et m'avait suggéré d'écrire certaines œuvres en persan. J'ai répondu que je trouverais une solution pour



▲ *Jean-Pierre Brigaudiot*

transposer ces œuvres en cette langue que je trouve très poétique dans sa sonorité et son expression quelque peu nonchalante. C'était certes une tâche difficile, mais j'ai des amis iraniens à Paris, dont le fils de l'ancien doyen de l'Université de Tabriz versé dans la culture persane. J'ai ensuite rencontré le président de l'Association d'Amitié Iran-France qui m'a encouragé et a proposé de m'aider pour cette exposition à Téhéran, à la galerie Silk Road.

J'ai donc commencé à travailler avec des amis iraniens pour élaborer des tableaux en persan. J'ai fait cette exposition de 2012 à Téhéran, à la galerie Silk Road, dans le quartier Farmânieh et en même temps j'en ai fait une autre dans l'espace de l'Association d'Amitié Iran-France. Pour revenir au persan, passer du français au persan n'est pas facile. Il faut d'abord traduire. L'ami iranien dont j'ai parlé et qui aime beaucoup la poésie qu'il lit en persan, français ou anglais, m'a dit qu'il se chargeait de transposer mes poèmes - nous avons donc écarté la simple traduction. Comme il s'agissait de poésie à conduire vers la langue persane, il fallait trouver des équivalents au français. Après cela, techniquement, le reste était moins difficile. J'ai fait des pochoirs. Une étudiante iranienne écrit le texte en noir sur le tableau et ensuite je travaille les couleurs. Je vous parle ici de la réalisation, qui n'est pas le concept. Le concept est surtout ailleurs mais il n'est pas absent des opérations picturales car mon travail, lorsqu'il s'agit de ces poèmes mis en peinture, est un travail où je dois faire concorder les textures, les couleurs et les matières avec l'esprit du texte, avec la mise en page des mots. Il en va de même lorsqu'il s'agit de la photo et de la vidéo, c'est un long travail de recherche d'une certaine harmonie et concordance entre le sens (le lisible) et le visible (le plastique).

La trace de l'autre est donc présente dans ces œuvres…

La trace de l'autre?

Oui, cette assistante qui inscrit les mots sur les tableaux, ou dans la vidéo que vous avez réalisée, il y a quelqu'un d'autre que vous pour lire les poèmes en persan?

Il s'agit des modalités de mon travail artistique en ce moment, je dois constituer des équipes «techniques» pour la transposition en farsi, pour une première écriture sur le tableau, pour les prises de vues et le montage de la vidéo. Comme je travaille actuellement sur plusieurs expositions en même temps, une ici et une autre en Corée du Sud, je dois gérer le développement de mon œuvre selon les cultures et les contextes. En 2012, j'ai fait une première vidéo dans l'esprit d'un partage avec le public iranien. Le tableau est immobile, le texte reste peu ou prou comme dans le livre, mais voulant aller

plus loin que rester dans la référence au livre, c'est pourquoi je travaille tant et tant la picturalité. La photo, elle, est en quelque sorte paradoxale, puisqu'elle n'est pas vraiment une photo. Je veux dire que le poème n'est pas photographié, il est tapé à l'ordinateur, ensuite il est tiré dans un laboratoire-photo sur papier argentique. La vidéo apporte un espace et un temps qui n'existent pas dans le tableau. Cet espace-là est l'espace du cinéma où la lettre peut se promener, aller de haut en bas, et puis il y a évidemment le chant, c'est-à-dire la voix qui lit la poésie alternativement en français et en persan. Ici encore le texte qui gambade sur l'écran n'est jamais filmé, ça se joue donc dans le paradoxe d'un film où ce qu'on voit n'a pas vraiment été filmé.

Avec ces œuvres, l'offre faite au spectateur est celle de voir ou bien de lire, mais il ne peut lire sans passer par la plasticité.

L'horizontalité est un point commun aux écritures persane et française. Avez-vous jamais expérimenté une écriture verticale, par exemple le chinois?

Oui, l'horizontalité est effectivement un point commun, mais il y a plus. La lecture du poème est un peu comme on perçoit un paysage. Quand on regarde un paysage, au loin, on a devant soi ce qu'on appelle la ligne de l'horizon, séparant le ciel de la terre, où la mer et le ciel s'adjoignent. Je vais faire une exposition au printemps en Corée. En Corée, on utilise l'écriture horizontale et verticale, comme en Iran vous utilisez l'écriture verticale pour des enseignes des magasins, mais pas pour l'écriture courante. En Corée, c'est la même chose, on écrit normalement horizontalement. Pour le moment je ne suis guère préoccupé par l'écriture verticale.

> La vidéo apporte un espace et un temps qui n'existent pas dans le tableau. Cet espace-là est l'espace du cinéma où la lettre peut se promener, aller de haut en bas, et puis il a y évidemment le chant, c'est-à-dire la voix qui lit la poésie alternativement en français et en persan.

Cette horizontalité m'a beaucoup intéressée, puisque j'ai découvert dans vos œuvres la structure de l'horizon, comme la définit Husserl.

Oui! Dans chaque ligne du tableau, quand je regarde les lignes, je perçois d'une certaine manière le souvenir de l'écriture qui se déploie sur ces lignes, et si j'écris quelquefois le poème à la main, le plus souvent c'est à l'ordinateur. Quand je fais des tableaux, je dois tracer des lignes pour reporter le texte du poème. Pour moi, chaque ligne renvoie au paysage, elle se fait ligne d'horizon, elle



▲ Poème*, peinture sur carton, 79x20,5 cm. 2015.*







▲ Triptyque*, peinture sur métal, 3x 19x16cm, 1989.*

induit un espace virtuel. L'horizon me fascine en tant que paradoxe: lieu et non lieu virtuel et fuyant à jamais. J'ai depuis longtemps travaillé beaucoup d'œuvres en relation avec la perspective. Quand la perspective est inventée à la Renaissance en Italie, elle se positionne par rapport à la ligne d'horizon. Et c'est ainsi que depuis la Renaissance, toutes les constructions spatiales et visuelles dans l'art se font par rapport à cet insaisissable horizon, cependant visible et représentable!

Votre intérêt pour le multimédia est aussi une caractéristique de cette exposition. Croyez-vous, comme Adorno, à la dislocation et à la rencontre des arts dans une exposition d'aujourd'hui dans l'art contemporain?

Les pratiques multimédias sont devenues très habituelles maintenant. Les expositions sont très souvent multimédias. Il y a de moins en moins d'expositions qui soient seulement de peintures, de sculptures, de photos ou de vidéos, les médiums se côtoient et sont complémentaires pour dire ce que veut dire ou essayer de dire l'artiste. Mais c'est vrai que pour beaucoup d'artistes, dont je fais partie, la pratique de plusieurs médiums dans une même exposition est une manière d'essayer de dire la même chose, parce qu'on n'arrive jamais à dire complètement ce que l'on veut dire. Le monde résiste à sa dicibilité. De même que la poésie qui a la capacité de dire ce qu'elle veut dire et qui essaie donc de le faire, une exposition essaie de dire une parcelle infime des choses du monde, celles dont on a envie de parler: la beauté des choses, le bonheur des choses, l'horreur et le terrifiant… On le dit donc avec la vidéo, avec la peinture, on le dit avec la photo, par l'installation ou la

64

performance, pour nous cantonner aux arts visuels.

Les médiums se rejoignent donc dans une exposition pour combler leurs manques mutuels?

Pour moi, avec la poésie plasticienne, la question est celle de l'incapacité du langage à dire ce que j'ai envie de dire; je veux dire des choses du monde, je veux dire des choses positives, des choses négatives, je pose certaines questions. Et il y en a que j'arrive à mieux poser avec la vidéo. C'est ce qui fait l'intérêt du multimédia pour moi. Ce n'est pas de dire que je fais de la vidéo, ou de la photo. C'est d'essayer d'exprimer un ressenti et un questionnement du monde.

Ces vides, ces lignes blanches, ces espaces, sont-ils un moyen de dire ce que vous ne pouvez pas dire?

Quand je suis dans la poésie, je la pense d'une manière assez forte, très différemment de la vie quotidienne quand je fais des emplettes ou un cours à l'université, actions qui sont focalisées sur une finalité immédiate. La poésie est une ouverture à l'espace, au temps, au-delà de l'écriture, après l'écriture. Et l'espace, ici, est quelque chose qui dit effectivement d'une manière très forte que nous sommes quelque part au monde dans un espace infini dont nous ne connaissons ni la nature, ni les dimensions. Cet espace vécu d'abord en poésie est très important dans la peinture. Je le donne aussi à percevoir, mais autrement, dans la vidéo. Dans l'écriture poétique sans images, c'est l'écriture qui fait image, qui devient image, et cette écriture se déploie dans un espace, dans l'espace «blanc» de la page avec cette incertitude des phrases qui ne sont pas terminées, des mots qui se promènent, de quelque chose qui s'arrête soudain, de ce qui apparaît comme venant vers vous, ce qui est plus loin, comme les gris qui s'éloignent un petit peu, les caractères plus petits etc., et puis tous ces points qui scandent l'espace comme des lignes d'horizon, comme si on se déplaçait dans un paysage d'une certaine manière. Ma poésie parle donc de la poésie, elle parle de la difficulté à dire des choses, de l'émerveillement de voir certaines choses, de questionnements par rapport à d'autres.

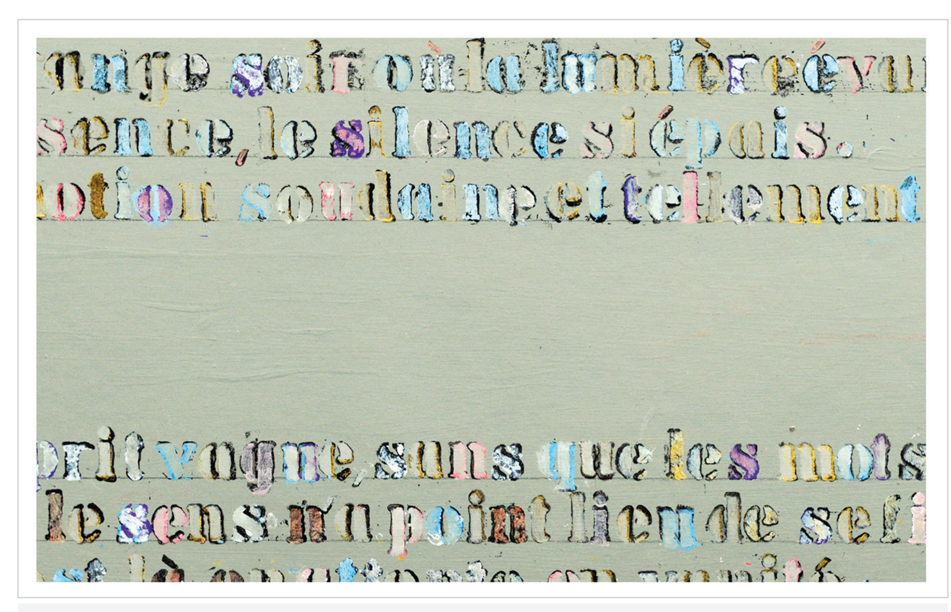
Pourquoi n'utilisez pas-vous beaucoup de couleurs?

Mon objectif n'est pas de faire joli. La poésie, celle que j'essaye d'écrire n'est ni futile, ni décorative, ni facile, même si je suis conscient de la vanité de toute chose en ce monde. Elle est liée à la philosophie. Quant à la réduction des couleurs, elle relève évidemment d'un choix conscient, celui d'une présence en même temps qu'absence de l'espace où se déploient les mots, espace texturé et matiériste, d'un certain gris qui n'évoque guère quoi que ce soit qui viendrait parasiter la perception du flottement des mots en un espace définitivement incertain.

Je veux dire des choses du monde, je veux dire des choses positives, des choses négatives, je pose certaines questions. Et il y en a que j'arrive à mieux poser avec la vidéo. C'est ce qui fait l'intérêt du multimédia pour moi. Ce n'est pas de dire que je fais de la vidéo, ou de la photo. C'est d'essayer d'exprimer un ressenti et un questionnement du monde.

Et le joli est différent du beau…

Certes le joli est différent du beau. Il



▲ *Poème, détail. Peinture sur carton.*

est une vanité. Je travaille avec beaucoup de références littéraires à la Bible et ses textes fondateurs, ô combien poétiques ; elle occupe une place privilégiée dans ma poésie car je trouve les textes de la Genèse extrêmement poétiques, dans la manière d'exprimer le monde, dans le rapport de l'homme avec Dieu, dans la manière de conter les choses du monde. Mon travail est aussi en relation infuse avec des artistes dont l'œuvre me touche. Je connais très bien l'art contemporain, où il y a des artistes que j'aime beaucoup, comme John Cage par exemple. John Cage qui est plutôt une référence dans la musique, mais qui est cependant une sorte de père fondateur de l'art contemporain dans les années 50-60, initiateur d'une autre manière de penser et faire l'art et il va bien au-delà de la proposition faite par Marcel Duchamp. Ces artistes et les philosophes que j'ai approchés travaillent à jamais dans ma tête et contribuent à me faire tel que je suis.

Les tonalités des couleurs peuvent servir à créer des jeux d'ombre et de lumière. Mais puisque c'est le *simple* qui vous intéresse, pourquoi cette limitation et ces choix coloristiques?

L'idée quand j'ai choisi de mettre les textes en couleur dans les tableaux était de les enluminer, de quitter le dépouillement du texte imprimé ordinaire. Enluminer, c'est-à-dire donner au texte une qualité plastique exceptionnelle. Au début, mon travail visait à sortir la poésie du livre, tout simplement. Dans les livres de poésie, chez nous comme chez vous, on se limite le plus souvent au texte en noir et blanc, alors on ne voit pas les caractères, ils deviennent transparents à la lecture. J'ai donc fait des choix, en rendant chatoyants les caractères marqués sur un fond, un gris, un espace indéfini. Indéfini comme est la poésie que j'écris, au sens flottant et à jamais in-finie en ce sens que chaque fois que je la relis, je la modifie, je la reprends, bref une poésie définitivement *in process.*

Si j'ai bien compris, c'est une sorte de travail inverse. D'habitude, par exemple dans notre culture,

l'enluminure est une peinture qui enlumine le texte, qui l'illustre, mais ici c'est le texte qui enlumine la peinture.

C'est d'une certaine manière une sorte d'échange et de lien entre signe linguistique et peinture. Des Iraniens m'ont expliqué que parfois, en lisant ma poésie, ils retrouvent quelque chose, des proximités avec Hâfez. Bon, je ne connais pas vraiment Hâfez, parce que je n'ai pas envie de le lire à travers les traductions exécrables qu'on trouve ici et là, je préfère de loin en écouter une lecture, donc le simple chant, puisque je ne comprends pas le persan. D'autres m'ont dit qu'il y a quelque chose, dans ma poésie, qui rappelle le Coran. Dans le Coran comme dans la Bible, il y a pour moi des choses très poétiques, sa lecture à voix haute ou murmurée, en persan ou en arabe me fascine, ainsi qu'on est fasciné par un chant, par cette humanité du chant qui est comme une supplique adressée au Dieu. Je ne connais pas ou fort peu le Coran, mais je connais la Bible.

Je rejoins l'avis de certains Iraniens qui trouvent des ressemblances entre les poèmes exposés ici et ceux du poète contemporain iranien Sohrâb Sepehri.

Oui, c'est normal parce que le poète affirme une certaine position dans la société au moment où il écrit, une position à l'égard de l'humanité; il y a donc une sorte de questionnement commun à tous les poètes du monde, et c'est le pourquoi de ces ressemblances à la fois formelles et conceptuelles. La poésie, en général, est d'une certaine manière un partage, une offrande faite à l'autre, un moment où quitter le dur labeur, la vie difficile. J'aime qu'on me dise que cette poésie très libre que j'écris, indifférente aux écoles et aux règles, toujours en doute d'elle-même, permet au lecteur-spectateur de retrouver ici et là des poètes d'époques très anciennes, comme des poètes contemporains.

Pourriez-vous expliquer un peu votre travail en vidéo?

La vidéo, celle-ci, intitulée: «Il y a tant et tant à dire…», est construite à partir de quatre poèmes qui sont dits alternativement en persan et en français. Pour moi, la vidéo est un supplément et complément par rapport à la peinture ou à la photo pour intégrer la poésie à un autre espace. Cet espace est l'espace-temps, l'espace du cinéma. Dans la vidéo, on ajoute l'espace-temps et le chant de la poésie, le chant de celui ou celle qui lit la poésie. C'est important pour moi de faire une œuvre en vidéo. Le travail demandé par celle-ci est compliqué et considérable. J'ai travaillé avec des Iraniens et avec une technicienne coréenne qui habite à Séoul, qui ne parle ni persan, ni français, ni anglais, avec qui

> Dans l'écriture poétique sans images, c'est l'écriture qui fait image, qui devient image, et cette écriture se déploie dans un espace, dans l'espace «blanc» de la page avec cette incertitude des phrases qui ne sont pas terminées, des mots qui se promènent, de quelque chose qui s'arrête soudain, de ce qui apparaît comme venant vers vous, ce qui est plus loin, comme les gris qui s'éloignent un petit peu, les caractères plus petits etc., et puis tous ces points qui scandent l'espace comme des lignes d'horizon, comme si on se déplaçait dans un paysage d'une certaine manière.

c'était donc un difficile de communiquer. Avec les Iraniens qui ont transposé ma poésie en persan, c'était sans fin car ils n'étaient jamais d'accord sur une bonne interprétation, et c'est logique puisqu'au départ mes poèmes ont un sens flottant, les énoncés ne sont pas terminés. Ce problème de communication avait ses avantages, parce que dans ma poésie, je m'intéresse à la communication en dehors du langage. Pour le montage de la vidéo, on a finalement communiqué grosso modo par échanges d'images, et avec l'intervention de mon épouse qui est coréenne, nous avons réussi: je suis assez satisfait du résultat de cette vidéo par rapport à la peinture, parce que je trouve que j'ai pu intégrer et conserver comme je le souhaitais l'esprit de ma peinture: par exemple avec le rôle joué par les séquences montrant la rivière sous la pluie. Le jour où on filmait la rivière, on ne savait pas qu'il allait pleuvoir, et quand j'ai vu la pluie qui tombait, j'ai tout de suite su quelle musique je voulais, c'était une musique traditionnelle coréenne, une musique bouddhiste-pansori, revisitée postmoderne et électronique, aux rythmes en harmonie avec la conception que j'ai de la lecture de ma poésie, musique absolument pas illustrative, ni des textes ni des séquences filmées. Donc quand j'ai vu la pluie tomber doucement sur la rivière, je l'ai trouvée extraordinaire, parce que sur la surface de l'eau, elle produisait littéralement les points typographiques de ma poésie, les petits points que l'on voit dans la mise en page



▲ *"Compter les étoiles", triptyque, peinture sur toile, dimensions hors tout: 230x210 cm. 2015*

des poèmes en photo et dans la vidéo. On a donc choisi une mise en espace, des lettres qui explosent, qui se baladent, disparaissent comme elles apparaissent et disparaissent dans ma peinture. C'est vrai que d'une certaine manière, c'est un rêve d'avoir une poésie ambiantale qui se promène et investit l'espace autour de moi.

Il s'agit donc d'une collaboration véritablement internationale et interculturelle…

Collaboration complexe avec des Iraniens à Paris ou avec l'Association d'Amitié Iran-France. Avec des Iraniens qui transposent des textes en persan, un Iranien qui vient les lire dans le studio d'enregistrement. Avec un autre Iranien qui est graphiste, qui m'a aidé pour choisir la calligraphie ou plutôt la typographie, puisque, comme vous voyez, j'ai choisi la typographie: les lettres sont donc soigneusement choisies pour leurs qualités formelles qui vont retentir dans le poème et en infléchir le sens.

Il y avait cependant de la calligraphie dans votre exposition de 2012.

Parce qu'à ce moment-là, parmi les gens que je connaissais à Paris, il y avait un calligraphe. Il m'a proposé de travailler pour moi. J'ai fait l'exposition avec son travail en une calligraphie assez simple, mais ce n'était pas vraiment ce que je voulais. J'en suis donc venu ensuite à des caractères d'imprimerie, comme ceux que vous utilisez dans les journaux.

Pourquoi ce choix d'écarter la calligraphie?

La calligraphie persane est quelque chose dont je n'ai pas besoin pour ce travail et qui m'échappe, ou échappe à ma culture. Je pourrais utiliser de la calligraphie, je l'ai déjà fait. Mais la calligraphie persane véhicule une histoire, celle de l'Islam et celle de sa mise au service des textes coraniques, elle est une pensée du monde; d'autre part elle nécessite un long apprentissage et une maîtrise que je n'ai pas. Il ne s'agit donc pas d'un rejet mais d'un choix rationnel. Et comme je fais pour ma poésie en tableaux en français, je préfère employer des caractères contemporains, des caractères d'aujourd'hui, comme on en utilise pour imprimer les journaux, les annonces, etc.

> La vidéo est un supplément et complément par rapport à la peinture ou à la photo pour intégrer la poésie à un autre espace. Cet espace est l'espace-temps, l'espace du cinéma. Dans la vidéo, on ajoute l'espace-temps et le chant de la poésie, le chant de celui ou celle qui lit la poésie.

L'important, c'est donc de se relier au quotidien?

Oui, parce que ma poésie est une poésie d'aujourd'hui, indépendante, une poésie qui ne se positionne pas par rapport ni n'adhère à une école. Mais la poésie persane, à Paris, c'est un peu compliqué. Il faut trouver les livres, et le plus souvent les traductions sont insupportables, je ressens immédiatement la médiocrité des traductions. C'est toujours très difficile de traduire, de passer d'une civilisation à une autre avec une pensée poétique qui n'est pas une pensée très pragmatique. Les termes poétiques sont des termes qui échappent volontiers à la définition et à la monosémie.

Que pensez-vous de l'art contemporain en Iran? Avez-vous visité



▲ Paysage discontinu*, dessin/collage sur papier 30x45cm, 1996.*

des expositions d'artistes contemporains iraniens?

Oui, j'ai beaucoup regardé l'art contemporain. Cela fait 15 ans que je viens en Iran tous les ans et j'ai récemment écrit un article sur le monde des galeries ici dans *La Revue de Téhéran*. Ce qui caractérise pour moi l'art contemporain iranien, c'est qu'on est dans un moment de passage. Et on passe d'une définition de l'art du passé vers une acceptation de l'art mondialisé. Ce passage se fait très souvent par des techniques contemporaines mais cependant avec l'omniprésence de la culture iranienne, la culture traditionnelle, une présence de la Perse par exemple, d'un empire très puissant avec son esthétique, une histoire, des objets d'art, etc. Et il y a cette présence de l'artisanat iranien qui est très importante. Le travail de Tanâvoli par exemple regarde beaucoup vers la culture iranienne, la prend en charge pour en donner une vision contemporaine. Pour moi, l'art contemporain iranien est dans un moment de passage vers l'art mondialisé, mais je précise que je parle seulement de l'art contemporain iranien en Iran même car celui des jeunes artistes iraniens vivant ici et là de par le monde a déjà basculé vers un art mondialisé, avec à la clé une indéniable perte d'identité, mais au profit d'une autre.

Ce qui caractérise pour moi l'art contemporain iranien, c'est qu'on est dans un moment de passage. Et on passe d'une définition de l'art du passé vers une acceptation de l'art mondialisé. Ce passage se fait très souvent par des techniques contemporaines mais cependant avec l'omniprésence de la culture iranienne, la culture traditionnelle, une présence de la Perse par exemple, d'un empire très puissant avec son esthétique, une histoire, des objets d'art, etc.

A part vos projets artistiques, quelles sont vos autres activités en Iran?

Je suis le délégué, en France, de l'Association d'Amitié Iran-France, et nous essayons avec Monsieur Fotouhi et d'autres membres de l'Association de développer les échanges artistiques et culturels entre les deux pays.

Comment se passent ces échanges? Des expositions sont-elles aussi organisées en France?

On essaye de monter des échanges d'expositions. L'aide que m'apporte

l'association favorise mon travail en Iran, et nous avons des projets communs concernant des expositions de photographes et de vidéastes qui se tiendraient ici en Iran. Nous voudrions en particulier pouvoir organiser des expositions avec par exemple un groupe d'artistes iraniens et un groupe d'artistes français. Le principe serait d'inviter des artistes français en résidence en Iran, c'est-à-dire de les financer pour qu'ils puissent créer des œuvres ici. Une telle exposition est une rencontre entre les deux civilisations et les artistes. Et lorsque cette exposition aura eu lieu à Téhéran, on fera la même chose à Paris avec des artistes iraniens invités en résidence. Nous travaillons actuellement sur ce projet. Il s'agit ensuite de trouver un budget, ce qui est d'ailleurs un peu plus compliqué pour Paris, puisque la vie y est plus chère. Voilà quelques-uns de nos

(هنگامیکه زمین می رود فرو در اقیانوس، هنگامیکه اقیانوس غوطه می خورد در خود)

زمان بی‌نهایت، در اوج ماورا...

واژه‌ها بی‌اراده، سر برآورده از ناشناخته ها...............................
...آنجا در سایه روشن... ....
(کمین کرده)
+
انتظاری بس نه بی صبرانه در این فضای مبهم..........................
آنجا که زمان هم می‌برد خویش از یاد...................................
....
واژه هایی رسیده بس ز دور +

(ز اندیشه گسسته و خام در گشت آسمان فیروزه فام و بر چشمه-----------------
....
باری هزار می جهد، بی شکل و بی هدف.....................................
ناشمرده، نا معلوم
....
تا زایش شعری شاید...

.............................lorsque la terre sombre en l'océan,
lorsque l'océan se noie en lui-même.............................

temps infini, au-delà de l'au-delà...............................
...............mots involontaires, surgis de leur méconnaissance,
-là, en la pénombre-

(embusqués) ---

+
attente sans impatience en cet espace vague,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,
...........................où même le temps oublie de se compter.
mots venus de si loin (de la pensée inconstituée, vaquant en
l'azur, en amont)..
lancés par myriades, sans but, informes, incertains, balbutiants.

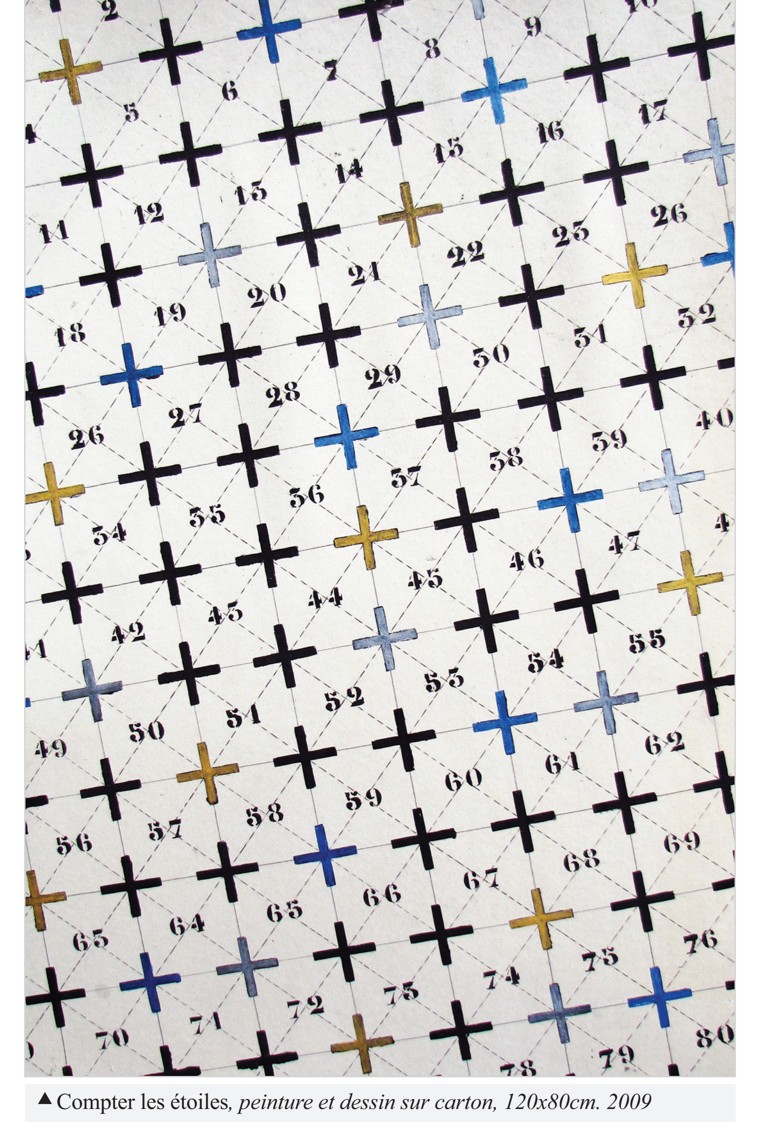
pour, peut-être, qu'advienne la poésie..........................

▲ *Poème français-farsi, impression sur papier argentique contre collage sur aluminium, 50x75cm. 2015*

projets. L'Association a déjà beaucoup travaillé; elle a invité des conférenciers, des historiens, des spécialistes du voyage, elle m'a invité en 2012. Durant mes expositions en Iran, je ne suis là pas uniquement en tant qu'artiste et pour dialoguer avec le public iranien, mais je participe aussi à des workshops dans les universités iraniennes.

Lors de mon premier voyage en Iran, j'étais doyen à la faculté d'arts plastiques à la Sorbonne et j'étais missionné pour travailler avec le gouvernement iranien sur la question d'un possible accueil de doctorants iraniens en art dans les universités françaises. C'était mon premier séjour en Iran, mais en tant qu'artiste, je me suis immédiatement intéressé aux musées et aux galeries. Lors de ce voyage, notre groupe de travail a rencontré les responsables de l'Université d'Art d'Ispahan et ceux de l'Université d'Art de Téhéran. Ainsi, depuis 2000, je viens tous les ans en Iran pour travailler avec des universités, pour des projets artistiques ou pour mes expositions. Parfois, je prends le temps de voyager un peu, mais je n'ai pas beaucoup de temps pour découvrir ou redécouvrir le pays et des lieux que j'aime comme Yazd, Ispahan, Shirâz ou Persépolis.

J'ai également rencontré un éditeur iranien car j'ai un livre qui va être très prochainement publié, il porte sur mon travail de poésie. C'est un ouvrage plutôt de caractère universitaire, un dialogue avec un professeur de linguistique qui m'interroge sur ma poésie. On discute de poésie mais aussi de mon travail transposé en persan. Nous avons monté un site internet autour du livre qui va être publié et sur ce site, il y des images de mes œuvres depuis de nombreuses années.



▲ Compter les étoiles, *peinture et dessin sur carton, 120x80cm. 2009*

Pensez-vous faire des installations en Iran?

Certes j'ai déjà beaucoup pratiqué l'installation, mais elle suppose un délai d'un mois avant l'exposition, pour pouvoir la penser et la concevoir. C'est la nature de mes installations que d'être conçues en fonction du pays et du lieu. Le problème avec l'installation est donc que je travaille avec du matériel que je trouve sur place. J'ai besoin de bien chercher pour trouver les objets dont j'ai besoin. Et la galerie où se tient mon

actuelle exposition n'est pas adaptée à l'installation, et cela nécessite en outre des locaux pour travailler avant l'exposition. C'est donc un peu difficile de faire des installations ici. D'autant plus que ce n'est pas du tout l'orientation de cette galerie, c'est comme pour la vidéo qui ne fonctionne jamais! Dommage car elle est très demandée!

L'association d'Amitié Iran-France s'occupe-t-elle aussi d'organiser des expositions, des programmes dans les universités?

Oui, éventuellement. Je vais par exemple effectuer une intervention à l'Université d'Art de Téhéran et une autre à l'Université Azâd, interventions organisées par l'Association, laquelle invite donc spécifiquement des spécialistes pour qu'ils travaillent avec les universités, mais aussi dans des contextes non-académiques.

Concernant votre collaboration avec *La Revue de Téhéran*, comment vous avez connu cette revue?

Je pense que c'est en 2008. Je participais alors à un colloque organisé par une ONG sur le thème du citoyen dans la cité. Il y avait donc des urbanistes, des architectes et des artistes de différents pays, notamment de France et d'Angleterre. La responsable des relations publiques, qui était journaliste, connaissait *La Revue de Téhéran* et m'en a envoyé un exemplaire en me demandant si j'étais intéressé par une collaboration. J'ai accepté de travailler avec cette revue et j'ai donc commencé à écrire des articles essentiellement sur l'art contemporain et les expositions que je visite, que ce soit à New York, en Europe, en Corée ou ailleurs. C'est ma méthode de travail: quand je visite une exposition, je me dis, ça, c'est bien pour *La Revue de Téhéran*. Cela me conduit à regarder avec plus d'attention l'exposition, à acheter un catalogue. En fait, j'aime ce jeu de l'écriture, cela me détend, j'ai toujours beaucoup écrit. On a un très bon échange avec Amélie Neuve-Eglise sur ces questions. Ce qui est positif, c'est que j'ai un retour sur internet, des lecteurs me posent des questions ou commentent, et je me rends compte qu'il y a des gens qui lisent cette revue, même si sa distribution papier est très limitée.

> Nous voudrions en particulier pouvoir organiser des expositions avec par exemple un groupe d'artistes iraniens et un groupe d'artistes français. Le principe serait d'inviter des artistes français en résidence en Iran, c'est-à-dire de les financer pour qu'ils puissent créer des œuvres ici. Une telle exposition est une rencontre entre les deux civilisations et les artistes.

Allez-vous continuer à organiser des expositions en Iran?

L'année prochaine, oui. Je vais continuer de travailler en Iran. Parce que je me sens bien dans ce pays, en une relation positive avec le monde artistique, les galeristes, les artistes. D'une certaine façon, je me sens chez moi à Téhéran et je vois son évolution; ce n'est plus la ville rude que j'ai connue en 2000, elle devient agréable et la vie sociale est maintenant assez détendue.

Nous vous remercions de nous avoir accordé cet entretien. ■

La spirale d'Ormouz (12) - épilogue*

Gilles Lanneau



▲ *Krak des Chevaliers*

...Je retrouve la coquille. A l'envers. Près du Krak des Chevaliers, en Syrie, un an plus tard. Parmi les oliviers, entre l'ombre inquiétante de la forteresse barbare et l'azur lointain de la Méditerranée. Anodine, discrète. Dessinée sur une dalle, à même le sol, dans la nef d'une petite église orthodoxe, face à l'iconostase.

Face à la mort vaincue. Sur l'icône centrale, un Christ ressuscité, victorieux, auréolé d'or blanc, debout dans son tombeau ouvert. La victoire de l'homme nu, seul, contre ses pesanteurs. Emergeant comme un nouveau soleil.

Je me place au-dessus de la spirale, bien droit, aspirant à la même victoire. Une spirale à l'envers, à l'opposé des spires majestueuses expulsant la matière vers son ultime périphérie. De cette frontière imprécise, à mes pieds, la matière bascule. Le vortex l'aspire. Et la matière se disloque, s'entrechoque, particules désordonnées, se bousculant vers l'entonnoir. Voyage inquiétant, déroutant, démentiel. Mortel. Le vieil homme y périt. Il est lourd de la charge de son passé, de ses pensées, de ses rancœurs s'agitant dans un ultime sursaut. Il crépite au feu de l'enfer, se consume, mort et vivant à la fois. Mort, de plus en plus. A l'approche de l'orifice minuscule, il ne sait plus s'il est ou s'il n'existe pas…

Au centre du vortex, sur le sol, l'étincelle de lumière est de la même couleur que celle auréolant la tombe. Je me plonge dans cette lumière.

…Au sortir de la petite église, une paix immense m'envahira, quelques heures durant, voluptueuse, aérienne, laissant poindre en fond sonore comme une ébauche de chant… Puis s'évanouira.

Prémices d'un temps futur, hors le temps… Ou encouragement.

***

Reste la Mère, à retrouver.

…Le lendemain, près d'An'Nabk, sur le chemin de Damas. Nous avons "booké" un taxi collectif pour Deir Mar Moussa, le monastère Saint Moïse, perché sur la montagne, aux portes du désert. En arrière-plan grandiose, les contorsions tectoniques de l'Anti-Liban, sous un poudrage immaculé.

Une fausse note, soudain. Une décharge à ciel ouvert, à proximité d'un col. Sur les sommets environnants, des sacs en plastique, accrochés sur des touffes épineuses, par centaines, ou par milliers. Ambassadeurs d'une matière putrescible, à l'entrée de l'anti-matière.

…La pente est raide jusqu'à l'église-forteresse, taillée à même le roc, quasiment invisible, immatérielle à force de lutte sur cette matière. Effort méritoire… Fresques du XIe siècle, victorieuses du temps, admirables.

Que je n'admire pas. Les peintures, les icônes, les statues… Artifices sans vie. Inutiles, désuets. Choquants. Que j'exècre, de plus en plus. Qu'une envie folle, parfois, me pousse à jeter au sol, à piétiner, à écraser. A réduire à rien. Ce rien qui ne masque ni n'altère. Transparent. Adieu Reine des Cieux, Christ-Roi, Radha, Krishna… idoles d'un temps figé, dépassé, mort. Les idoles étaient l'aide, les idoles sont l'obstacle,



▲ *Krak des Chevaliers*


▲ Deir Mar Moussa

rempart compatissant de sourires douceâtres, nous laissant à leurs pieds, n'osant les transcender… "Dieu, je Te cherche dans la transparence de l'air, dans la transparence des corps, dans ce grand Vide qui nous habite, habillé de matière! Dans ce Moi qui T'appartient."

Je remonte un vallon aride, derrière le monastère. En recherche de cette transparence. Quelques cavernes jalonnent le sentier, abris d'anciens ascètes aux corps dilués dans l'espace. Sur la gauche, au-delà d'un rio à sec, un curieux piton biscornu, creusé de deux grottes superposées. La plus vaste est accessible, en grimpant quelques rochers. A l'entrée de la grotte, une petite croix discrète. Une croix identique à celles des églises en pays celte, ou en Iran, composée d'arcs de cercle, s'inscrivant dans un cercle. Quatre arcs – le chiffre de la matière – dessinant les pales d'un moteur cosmique. Une croix de Vie, pas de mort.


▲ Route vers Deir Mar Moussa

Au fond de la grotte, quelques débris disséminés. Quatre, encore. Quatre morceaux d'une statuette de la Vierge, bleue et blanche, fracassée sur le sol, dérisoire, pitoyable. Foudroyée par le feu du ciel, ou par le geste iconoclaste de quelque ermite désespéré, dans l'éclat d'une colère divine.

Et la Mère?… En l'absence de son corps vulgaire, elle me sourit.

Je reste planté là, immobile. Puis me retourne. Sur la paroi, au fond, dans la pénombre, une petite fresque. Au milieu de cette fresque, dans un paysage de nudité, trois femmes vêtues de noir, debout, côte à côte. De belles femmes sûrement, grandes, sveltes. Au-dessus d'elles, sur une montagne, les murailles de quelque forteresse du désert, ou d'une Jérusalem céleste. A droite des femmes, deux croix plantées en terre. Deux pour trois. La femme du milieu tient une écharpe blanche à la main. Peut-être échappera-t-elle au sacrifice?… Je me remémore le dessin de Mahmoud Farschiân, à l'envers d'un poème de Hâfez, sur une carte en papier glacé. Les trois sirènes de la Terre, aguichant le vieil homme. Deux sont condamnées à mort. Elles se nomment Orgueil, Mensonge. La troisième sauvera sa peau, si elle se rachète. Elle est la Chair, ou la Matière. Si elle le veut, elle accédera à l'arrière-plan divin.

Au retour, sous le soleil déclinant, la montagne se pare d'étincelles, par milliers. Une nuée d'étincelles accrochant le haut des crêtes, sur des kilomètres. Les sacs en plastique. La merde, brièvement transfigurée, peu avant sa mort… La nuit prochaine, les ténèbres saisiront ce monde de misères et d'horreur, l'enfouiront dans un manteau d'épouvante. Le noir triera les siens, les gardera en son ventre. Futur compost, pour un demain fertile.

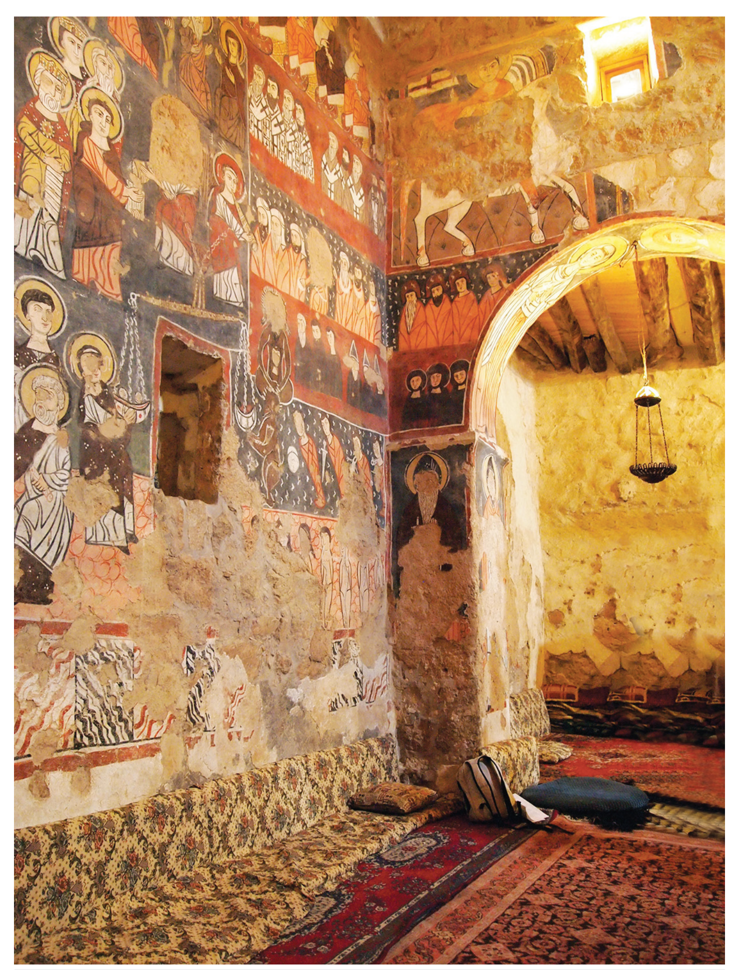
A l'aube, un Soleil neuf inondera les eaux anciennes, emportera poissons, sirènes. Fera vivre les enfants du Ciel. Enfants d'un rêve, "imagés" sous la plume des poètes, au cours des millénaires. La Mère universelle les porta en son sein. Les chérit, hors l'emprise de la Bête… Le tourbillon du Monde les aspira. Ils ont voyagé seuls, se croyant perdus, abandonnés. La jolie Dame veillait sur eux, à leur insu. Leur souriait, parfois, au plus profond du noir. Dans la tourmente, ils étaient la semence d'une chair nouvelle, s'insinuant dans la matière épaisse, laborieusement. Combat épique, acharné, pour une victoire partielle!… Et le reste sera la merde, aura son heure de gloire, retournera à l'argile initiale.

Ils seront Enfants-Poètes, à jamais… Noyés dans la lumière du Feu, éperdus d'amour…

A l'aube, demain… ■

---

*Ces chapitres sont mis à la disposition de *La Revue de Téhéran* par son auteur.



▲*Intérieur de Deir Mar Moussa*

Nouvelles sacrées (XXIV)

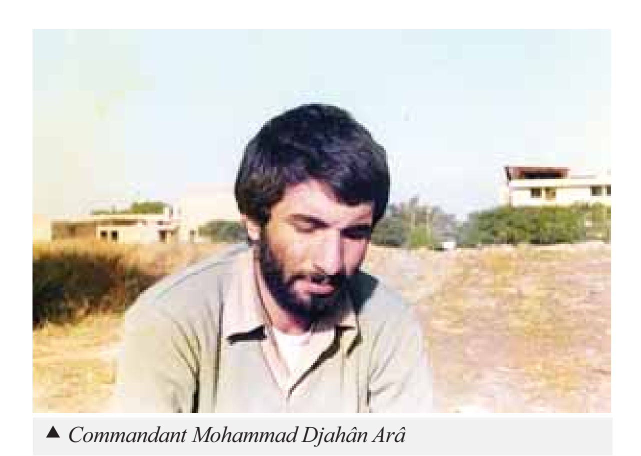
Khorramshahr, de l'occupation à la libération

(2ème partie)

Khadidjeh Nâderi Beni

Le 22 octobre 1980, en réaction à la lenteur de la prise de la ville, le bataillon 112 de l'armée irakienne est expédié dans la région pour appuyer les unités opérationnelles. Le lendemain, l'Irak y envoie également des forces de la Garde Frontalière afin de surveiller les terres conquises. Le 24 octobre, le plan de l'attaque finale visant à l'occupation totale de Khorramshahr est mis en œuvre. Une quarantaine de défenseurs iraniens se hâtent donc vers la rue Arash, où se concentre l'attaque, pour bloquer la percée irakienne, mais après 48 heures d'affrontements violents, leur manque d'équipements et de munitions les force à rompre le combat. Beaucoup sont alors tombés et les survivants se voient contraints de se replier.

A minuit, le commandant Mohammad Djahân Arâ[1] expédie un groupe de combattants dans la rue Arash en vue de ralentir l'avancée de l'ennemi qui se rapproche du bâtiment de la préfecture. Cette résistance ne se prolonge que pour quatre heures en raison du manque cruel d'équipements auquel s'ajoute l'épuisement des défenseurs. Peu après, la division blindée irakienne franchit la rue Arash et atteint l'édifice de la préfecture. Avec la conquête de cet édifice, l'occupation irakienne de Khorramshahr est totale. Sur les autres fronts, l'armée d'occupation impose également sa supériorité militaire. Le pont de Khorramshahr est également complètement détruit par des bombardements irakiens.



▲ *Commandant Mohammad Djahân Arâ*

Le 25 octobre, de violents combats éclatent autour de la Mosquée Djâme'. Face à la gravité de la situation, les chefs de la résistance ordonnent aux résistants iraniens d'évacuer la ville noyée sous d'intenses bombardements de l'aviation irakienne. Suite à l'évacuation de la ville, les Irakiens prennent finalement le contrôle de Khorramshahr. A partir de cette période, la ville est rebaptisée *Khouninshahr* par les Iraniens, ce qui signifie «la ville de sang». Il est à ajouter que suite à cette victoire, l'armée irakienne arrive à affirmer sa supériorité militaire dans d'autres villes de la province du Khouzestân dont Abâdân, Dezfoul, ou encore Suse.

Deux mois plus tard, l'Iran tente de lancer des contre-offensives en vue de repousser les Irakiens hors du sud de l'Iran, mais ces tentatives restent sans succès en raison du manque d'équipements. Parmi d'autres contre-offensives, on peut citer l'opération Nasr (la victoire) déclenchée le 1er janvier 1981 à l'ouest de Dezfoul ou encore celle de Tavakkol (Confiance en Dieu), déclenchée le 3 janvier 1981 au nord-est d'Abâdân.

Cependant, avec le temps, l'Iran parvient à restaurer sa puissance militaire et élaborer des stratégies pour

la reprise de son territoire occupé. Ainsi, dès fin septembre 1981, l'Iran lance une série d'opérations victorieuses qui s'achèvent par la libération d'une partie du sud de l'Iran, dont la majeure partie du territoire du Khouzestân. Ces opérations se déroulent selon l'ordre chronologique suivant: 1)24-27 septembre: Sâmen-ol-A'emmeh[2] (le huitième Imâm) qui met fin au siège d'Abâdân; 2) 29 novembre-7 décembre: Tarigh-ol-Ghods[3] (la voie de Jérusalem) qui aboutit à la libération de Bostân et Soussanguerd; 3) 22-28 mars 1982: Fath-ol-Mobin (la victoire indéniable) qui s'achève par la libération de Dezfoul et de Suse; 4) 24 avril-22 mai: l'opération Bayt-ol-Moghaddas (Jérusalem) qui s'achève par la libération complète de Khorramshahr.

Suite à la victoire décisive des combattants iraniens lors de l'opération Fath-ol-Mobin, la plupart des experts militaires irakiens redoutent une autre opération iranienne d'envergure destinée à reprendre Khorramshahr et de ce fait, l'armée irakienne fortifie hâtivement ses bases installées dans cette ville. Les experts irakiens ne se sont pas trompés et le projet iranien se concrétise le 24 avril, avec le lancement de l'une des plus vastes opérations de toute l'histoire de la Défense sacrée: celle de Bayt-ol-Moghaddas. Cette opération terrestre se déroule pendant près d'un mois, en quatre phases.

-Première phase: quelques jours avant le commencement de l'opération, les commandants vérifient l'ensemble des préparatifs: plus de 70 000 hommes sont positionnés aux points prévus et restent en état d'alerte jusqu'au lancement de l'opération. Selon le plan de l'opération, les combattants des bases Nasr, Fath et Ghods sont mobilisés. Le 29 avril à une heure du matin, les attaques sont lancées de façon synchronisée à partir de plusieurs axes. Dès le début des attaques, les unités opérationnelles de la base de Fath arrivent à prendre le contrôle de la route Ahvâz-Khorramshahr. Au sud du fleuve Karkheh, les combattants de la base Ghods brisent les lignes défensives de l'ennemi pour s'emparer de cette région. A l'ouest du fleuve Kâroun, les forces de la base Nasr et les troupes irakiennes positionnées sont engagées dans de violents combats qui mènent à la libération par les Iraniens de plus de 800 km2 des terres occupées. Suite à cette vaste offensive iranienne visant à rompre l'encerclement de Khorramshahr, l'armée d'occupation se voit obligée de se positionner défensivement. ■





▲ *Photos: ville de Khorramshahr pendant l'occupation*

À suivre…

1. Né en 1954 à Khorramshahr, Djahân Arâ fut l'un des premiers et des grands noms du Sepâh qui tomba en martyre lors d'un crash d'avion le 29 septembre 1981.
2. Voir notre article «La fin du siège d'Abâdân», n° 104, juillet 2014, consultable sur: http://www.teheran.ir/spip.php?article1918
3. Voir notre article «L'opération Tarigh-ol-Ghods», n° 111, février 2015, consultable sur: http://www.teheran.ir/spip.php?article2019

Source:

- Amiriân, Mohammad, *Seyri dar târikh-e djang-e Irân-Arâgh* (Aperçu sur l'Histoire de la guerre Iran-Irak), 5 vol., Centre des études et recherches de la Guerre, Téhéran, 1367/1988.

Sur un tapis d'Ispahan (9)

Kathy Dauthuille

XV

Le pendentif
ou
Le pavillon des Roses

Sur ce, Omid vêtu de carmin,
est venu vers Rostam
et lui tend un parchemin.

– Tu es invité aux noces
et nous allons de suite
au «Pavillon des Roses».

– Des noces! Quelle surprise!
Quelles en sont les personnes?

– Celles de Chirine et d'Iskander.

– Mais je viens de les voir passer!

– Ami, n'as-tu donc pas vu
qu'ici le temps n'existe plus!

Ils découvrent alors étonnés
les colonnes élancées
et les fines voûtes régulières
de ce pavillon particulier
d'où pendent des stalactites
et des plantes serpentines.

C'est une féerie de panneaux
qui se succèdent sans fin
dans les corridors éclairés
de lampions safranés.
Des broderies de stuc
surmontent les laques;
des bûchettes de santal



et de diverses épices
brûlent sans relâche
sur des tablettes d'argile.

Le «vaisseau à vin»
est glorieusement apporté;
Rostam boit à l'amour
et au bonheur des époux.
Il prend des pois chiches grillés
et des poignées de raisins ridés
pour les offrir à son tour
à ses voisins joliment parés.

De la tribune des chantres,
aux tentures couleur de la nuit,
montent de longues litanies
tandis que le rossignol chante
et que graines aromatiques
et clous de girofle sont dispersés
à toute volée sur toute l'assemblée.

Sur les hauts et fins lutrins,
les livres de miniatures
sont délicatement fleuris
tandis que des pages souriants
apportent maintes cruches
et balancent allègrement
des panaches de plumes d'autruche.

Des danseurs de corde
aux vêtements chamarrés
encerclent les fiancés
placés au centre de la ruche.
Immobiles sont les mariés
dans cet espace bruissant
où règnent à tout instant
la fête et la lumière.

Les convives boivent
du thé, couleur acajou
et tout en conversant,
trempent des cuillers sculptées
dans la crème de lait fouettée.

Des femmes alanguies
fument et rêvent
près des cages bleues.
Une odalisque apporte
une arche de roses satinées
tout en effectuant un méandre
sur les grandes dalles lustrées.

Tout, dans les étoffes déployées,
les drapés et les rideaux des portières,
est miroitement et sensualité. ■



Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.

ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

یک ساله ۴۰۰/۰۰۰ ریال	Nom de la société (*Facultatif*) مؤسسه
شش ماهه ۲۰۰/۰۰۰ ریال	Nom نام خانوادگی — Prénom نام
1 an 40 000 tomans	Adresse آدرس
6 mois 20 000 tomans	Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی
	E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور — شش ماهه ۸۵۰/۰۰۰ ریال — یک ساله ۱/۷۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger — **1 an 170 000 tomans** — **6 mois 85 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژِیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

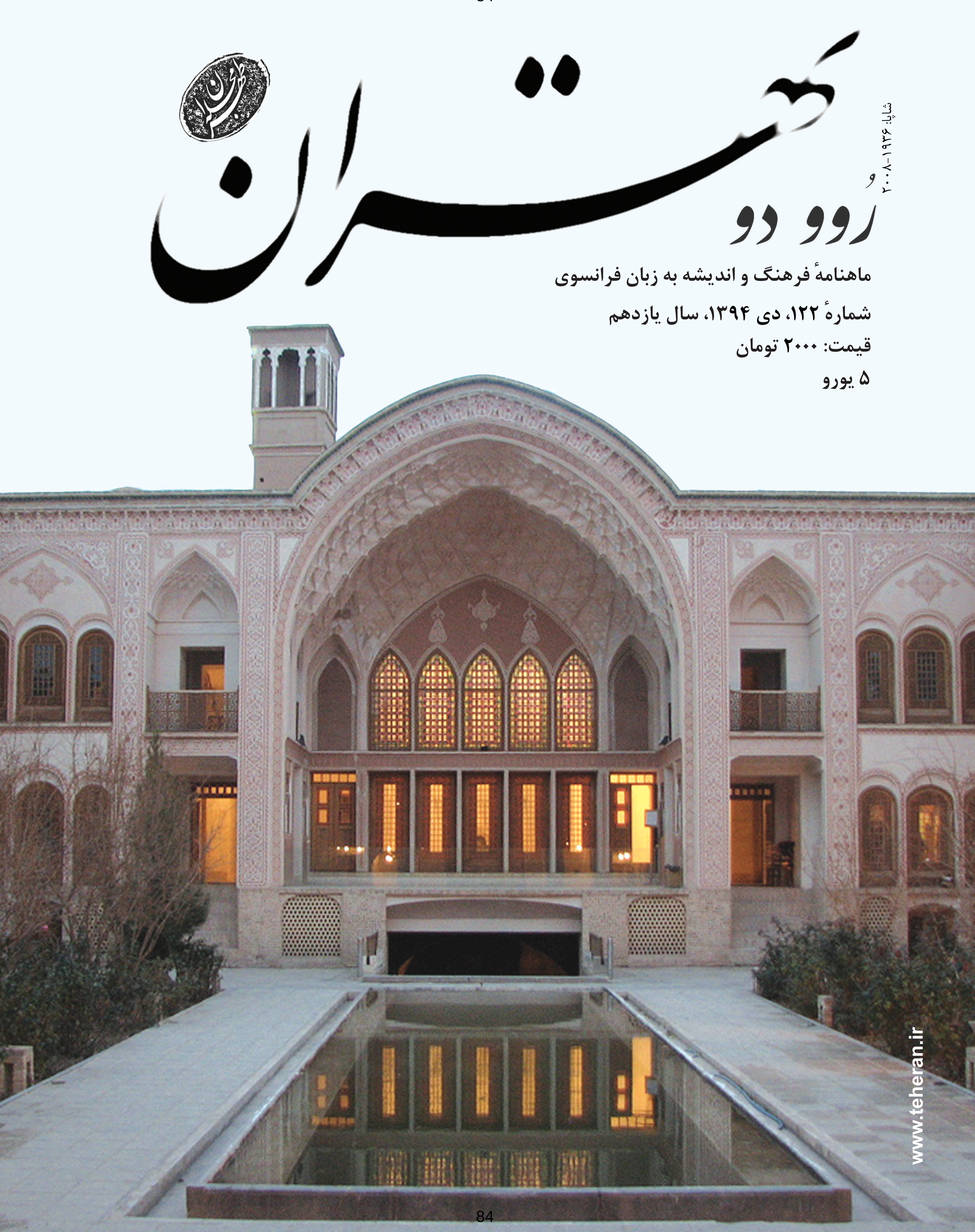
تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
میلاد شکرخواه
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰

چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Maison Amerihâ, Kâshân



تهران
روو دو
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۱۲۲، دی ۱۳۹۴، سال یازدهم
قیمت: ۲۰۰۰ تومان
۵ یورو
www.teheran.ir